

目 录

第一章 引言：关于岩画研究方法的思考	(1)
第一节 什么是岩画？.....	(3)
第二节 岩画研究的现状与误区.....	(7)
第三节 运用跨学科、跨文化方法研究岩画的必 要性和可行性.....	(14)
第四节 关于本书的几点说明.....	(32)
第二章 原始猎牧业文明与巫术思维	(36)
第一节 关于“原始思维”与“巫术思维”的名 称问题.....	(37)
第二节 巫术思维在原始猎牧业文明中的地位和 重要性.....	(40)
第三节 巫术思维的主要特征.....	(66)
第三章 猎牧岩画与生殖岩画的潜在联系	(73)
第一节 远古文化中的“食”与“色”.....	(75)
第二节 弓箭的双重意义.....	(99)
第三节 太阳神的真面目.....	(105)
第四节 岩画中的食色关联.....	(110)
第四章 动物图象在生殖巫术中的使用和操作	(114)
第一节 图象与眼睛.....	(115)
第二节 自足图象的刻绘和操作.....	(123)

第三节	非自足图象的操作·····	(133)
第四节	从生殖巫术到生殖崇拜·····	(143)
第五章	从图象形态学到图象意义学——生殖图象的	
	综合考察·····	(149)
第一节	生殖图象的几种形式·····	(149)
第二节	汉字中残存的生殖图象·····	(172)
第三节	生殖图象的文化含义·····	(188)
第六章	跨文化视野下的呼图壁生殖岩画·····	(195)
第一节	虎的原型意象·····	(196)
第二节	对马图符的启示·····	(201)
第三节	关于上古中西文化交流问题·····	(204)
第四节	西域与塞人：关于文化交流的桥梁和中 介的构想·····	(212)
后 记	·····	(218)

第一章 引言：关于岩画研究 方法的思考

自1879年欧洲第一个史前艺术洞穴岩画——阿尔塔米拉洞穴岩画被发现以来，欧洲、亚洲、非洲、美洲以及大洋洲的许多国家都相继发现了数以万计的岩画作品，这些岩画分布在150多个国家和地区，上自旧石器时代晚期，下迄当代原始部落，跨越的时代达几万年之久。岩画，被人们誉为刻在石头上的形象性“史书”，这种世界性的原始文化遗存，不仅是人类艺术史上辉煌的开篇之作，也是忠实再现岩画作者之物质生活和精神世界的“活化石”（living fossil）。岩画，正在吸引越来越多的人向其投去关注的目光；岩画，也日益成为各门学科交织汇聚的“竞技场”。

在世界范围的各个岩画点中，中国占据着一个比较特殊的位置。从文献记载的岩画发现来看，中国是世界上最早发现岩画的国家，早在公元5世纪，北魏地理学家酈道元在《水经注》一书中就有过关于岩画的许多记载，在此之前的《韩非子》、《史记》等书中也有过零星记载，而欧洲最早关于岩画的文字记载，则始于17世纪挪威的阿尔弗逊（P. Alfason）对瑞典布胡斯省（Bohuslan）岩画的著录。^①但是，

^①参看陈兆复：《中国岩画发现史》，第25页，上海人民出版社1991年版。

中国古书中关于岩画的记载似乎并没有能够引起人们的广泛重视，以致到了本世纪80年代初期，国际岩画学界仍然遗憾地认为中国不存在古代岩画。可以说，在中国，岩画的大量发现始于50年代，兴盛于60至70年代，至80年代中后期达到鼎盛时期，目前已在新疆、西藏、青海、宁夏、内蒙古、甘肃、黑龙江、江苏、福建、山西、广西、云南、四川、贵州、广东、台湾、香港等18个省区的100个以上县（旗）发现了岩画，遗址总数不下数百个，沿续时间大约从新石器时代早期直至近代。正是在本世纪80年代中期以后，中国的岩画及岩画研究才真正开始走向世界，与国际岩画学界展开对话和交流，为此，国内许多学者已做出了切实的努力并且取得了可喜的成果。中国境内发现的岩画，数量宏大，分布密集，已经开始引起国内外专家、学者的高度重视，人们逐渐认识到岩画犹如文字记载，对于探寻远古祖先的生活方式和精神世界、重建人类历史的前文字时代，都是极其宝贵的资料。欧洲史前艺术洞穴岩画的发现和被承认，曾改写了人类的艺术史，因为在此之前，学术界认为最早的艺术品出现在美索不达米亚和埃及，而在此之后，人类的第一次艺术创造行为已被确立在欧洲和亚洲冰河期的晚期，距今三万二千到一万二千年左右。随着人们对岩画艺术的认识和研究的深入，“岩画，它正在以一个新兴学科的姿态展开，一方面是从考古学的方法进行发现和研究；另一方面又从民族学的角度，与现代原始部落的习惯和传说联系起来进行研究。但是，尽管如此，直到本世纪60年代，在全世界的范围内研究岩画的专家还是非常少的。”^①由于岩画的发现与研究都是相当晚近的

^①陈兆复，《中国岩画发现史》，第22页。

事情，笔者认为在此有必要首先对岩画的概念和研究方法等相关问题做一简短的讨论。

第一节 什么是岩画？

提出这个问题似乎显得过份学究气，因为岩画是一种实实在在且看得见、摸得着的文化遗存，它是什么？这仿佛是不言自明的。然而，笔者所以将此问题提出加以辨析，主要原因在于：概念不清常常会妨碍我们对问题做进一步深入的研究，而且对岩画概念的认识还会直接影响着我们对研究观念与研究方法的选择。

岩画，这个为我们所熟知的名词，却不一定是我们的“真知”。在我国，“岩画”这个名词与国外的“岩石艺术”（Rock Art）相当，指一种制作在岩石上的图象或图画艺术，它包括了“崖画”（或“崖壁画”）与“岩刻”两种形式。也许和岩画学起步较晚有关，“岩画”这个词至今还没有获得一个严谨而清晰的界定。中国岩画的研究专家陈兆复教授在所著的《中国岩画发现史》中说：“这里所说的岩画，是指那些在未经人工修整的自然洞窟、崖壁岩阴、天井岩床，或单个的巨石上进行绘、刻、雕刻而成的艺术品，即所谓岩石艺术……。”^①李福顺先生指出：“岩画，指刻或画在岩石表面的图画”。^②这些定义只是从艺术形式的角度对岩画作了较为完善的限定，然而使我们感到遗憾的是，这

①陈兆复：《中国岩画发现史》，第19—20页。

②李福顺：《中国岩画创作的审美追求》，载《文艺研究》1991年第8期。

些定义对岩画的时代性和内容没有加以体现。如上所述，岩画大部分属于史前时代的作品，只有一部分属于历史时期，而且像澳大利亚的土著民族、纽基尼亚高地西非的都昆族，直到现在仍在岩阴处绘制崖画，岩画跨越的时间跨度不可谓不长。更有甚者，在新疆地区，甚至不乏现代岩刻的实例。例如，1929年，贝格曼曾经在库鲁克山中的新地岩刻遗址调查、摄影并作过报道，认为可能是匈奴人的遗存。70年代末，新疆文物考古研究所的科研人员在罗布淖尔地区调查时，又拍摄过这一岩刻。将前后相隔50年的照片进行对照后发现，岩壁上新增加了一些内容，显然是后人的摹仿、游戏之作。1973年，该研究所的科研人员在新疆伊犁昭苏县格登山中的乾隆时期的纪念碑调查时，发现碑的下部被放牧者用锐器刻了一只小小的山羊。十几年后有人再去考察，当年的一只小羊，已变成数十只的羊群，满布在碑的下部，技法也是一样的稚拙。^①这样的“赝品”应该与我们所说的岩画区别开来，如果仅从形式因素考虑，我们就很难对此做出区别。况且，不同地区，不同民族的历史发展阶段是不平衡的，也不是整齐划一的，因此，当我们判定某个地区或者某个民族的岩画属于旧石器时代、新石器时代或其他年代时，仅仅具有一种特指的和相对的意义，正如柴尔德告诫我们的那样：“所谓旧石器时代、新石器时代、青铜器时代和铁器时代，却不可和具有绝对性的时期如地质学家所用的‘世’者缠错。……记住考古学上的‘时代’之相对性，和了解它

^①参看王炳华编著：《新疆天山生殖崇拜岩画》，第35页，文物出版社1991年版。

们在某些区域所表示的时间之悠长，恰恰同样重要。”^① 我们判定一幅岩画作品的制作年代或者判断它是真正的原始遗存还是后人的“伪作”，固然可以运用考古学上的确定年代的方法，然而要确定岩画的准确制作年代并非一件易事。考古学家们有许多测定出土文物年代的方法，比如用碳—14方法来测定有机物，用热发光现象来测定陶器，用年轮来推算树木的年代等等，然而这些方法用来测定雕刻在崖壁上的线条或岩石上涂绘岩画的年代时，往往难以奏效。因此，确定岩画制作的年代与族属，是岩画学界公认的两大难题。能够帮助我们确认一幅岩画之“真伪”的另一种有效途径是根据岩画的内容因素来做出推论，目前我国岩画研究者采用的断代方法，除了碳—14测定法、孢粉化石考证法以外，还有器物对比法、动物种属推断法、艺术风格比较法等等，都属于根据岩画的内容和题材来作出判定的方法。为此，我们对“岩画”这个概念就应该有一个从内涵到外延都比较明确而全面的理解。李洪甫先生曾经将岩画的定义限定为：

“岩画”的作者是原始部落的先民。“岩画”的凿刻或描绘手段是与岩石有关的艺术中最简陋，亦即最原始的，凿刻者生活在原始形态的部落中。无论凿刻的绝对年代是几万年前或几千年，几百年乃至几年前，只要凿刻者所处的社会形态，经济形态乃至婚姻形态仍属于原始的性质，其作品就属于“岩画”。^②

岩画是部落先民在岩石上记录原始意识的遗存。^③

^① 柴尔德：《远古文化史》，第39页，群联出版社版。

^{②③} 参看李洪甫：《略论“岩画”的定义和名称》，载《文艺理论研究》1992年第8期。

这样一种限定并非无懈可击。比如，同是在岩石上记录原始意识，文字符号与岩画似应作出分别。看来这种限定对岩画所独具的形式特点又有所忽略。但是，它着意将岩画最重要的一个恒定因素突出了出来，即岩画是一种“在岩石上记录原始意识的遗存”，无论岩画制作的绝对年代是什么，也无论不同地区、不同民族制作其岩画的时间差异有多么悬殊，只要符合这一标准，我们都应该将它们划到岩画的范畴中来。因此，这种对“岩画”的限定是有助于澄清我们对岩画的认识的。即使它并非十全十美，但抓住了岩画的关键和要害，可以成为我们研究时的一个操作标准。

例如，1988年初，新疆呼图壁县康家石门子发现反映原始社会生殖崇拜文化的大型岩画的消息在报刊上披露以后，很快引起了国内外学术界的高度重视。大多数人都接受了这个看法，即认为这是一处具有重大科学研究价值的原始文化遗存，需要认真加以对待和研究。然而，也有一部分学者，包括一些亲临岩画点做过考察的考古学家和研究者，出于严谨的学术态度，认为这幅大型岩画的凿刻技法过于“现代”，疑为近人伪作，或者因为该岩刻不使用碳-14测定法推断年代，而对其“真伪”产生怀疑，以致于采取“存而不论”的审慎态度，对呼图壁生殖崇拜岩画闭口不谈。首先确认这幅岩画的主题为“生殖崇拜”的王炳华先生指出：“在进行古代岩雕刻画的断代时，确实需要十分的慎重。我在这里，明知岩雕刻画断代存在这类十分棘手的问题，却还是明确提出了这幅岩刻可能在公元前一千年前期的倾向性结论，主要就是因为是在岩雕的思想内容上，明显可以见到原始社会后期父

系崇拜的思想内涵。而这一相对年代又有助于我们作出绝对年代的推论。这个方法，从理论上讲，当然是可以站住脚的。”^①按照上文中所说的操作标准衡量，我们认为王炳华研究员的做法是审慎的，也是可取的。关于呼图壁生殖崇拜岩画，本书将列专章讨论。从一定意义上说，我们并不是为了寻求一种完美无缺的关于“岩画”的定义，这种做法既空泛而缺乏实际的意义，也没有多大的必要；我们应该寻找一种切实可行的操作原则与探索程序，以便使我们的研究工作在一个较明晰和坚实的起点上迈步向前。

第二节 岩画研究的现状与误区

1988年9月，在澳大利亚达尔文市举行过一次规模宏大的国际岩画学术会议，其中心议题即在于将岩画研究出脱于考古学、美术史学、社会学和宗教史学等领域之外，独立于学术之林，从此之后，岩画研究或者称岩画学不再只是考古学或史前学的一个分支，它实际上已成为一门新兴的边缘学科，一个智力的和学术的“万花筒”。达尔文会议不仅是岩画学成为一种独立学科的标志，而且也是众多学科向岩画研究渗透的发端。学者们达成一个共识：岩画研究尽管已独立“门户”，但它和史前学、考古学、人类学、民族学、文化传播学、神话学、艺术学、符号学等学科密切相关，岩画学不能无视这些学科已经取得的成果。

^①王炳华：《呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻画》，见政协昌吉州委员会学习文史资料委员会编《昌吉岩画》（1990年3月），第158页。

国外岩画艺术研究已有近50年的历史，每年都有岩画研究的学术著作问世，取得了可观的成就。我国的岩画研究起步较晚，真正形成潮流是在近几年内，但是所取得的成果是引人注目的，特别是对云南仓源崖画、内蒙古阴山岩画、广西左江岩画、宁夏贺兰山岩画、西藏岩画、新疆阿勒泰岩画、和田岩画以及天山岩画等的研究，已经出版了一批专著，近年内，各种美术或艺术理论刊物开始出版岩画研究专辑，关于岩画的研究文章也日益增多，人们对岩画的认识和领悟在不断深入，岩画研究的视野在逐渐拓宽，研究的深度与日俱增。所有这些都表明：中国无岩画和岩画学研究的时代结束了，中国岩画研究的黄金时代已经到来！

但是，这样的一种研究现状和局面并不容我们过于乐观，单从国外的情况来看，“自从旧石器时代洞穴艺术发现以来到目前为止仅一百年的历史，真正深入的研究不过五十年的历史，所以我们可以肯定地说，这项研究还正在开始，从旧石器时代艺术中去寻找原始思维的结果，未知的因素肯定要比已知的因素多得多。”^①就国内岩画学研究来说，需要我们去发掘、去探索、去深究的问题同样比我们已经触及或发现的问题要多若干倍。而且不同区域的岩画被开发、被研究的程度也有不同，比如内蒙古阴山岩画、云南仓源崖画、广西左江岩画等已得到比较系统的研究，国内已有学者对阴山岩画做了初步的深度读解，相形之下，对其他岩画点的研究工作尚显得有些势单力薄。在岩画的分布方面，新疆岩画的密集与数量之多，在全国范围内也是罕见的。据统计，

^①朱狄：《原始文化研究》，第402页，三联书店1988年版。

80年代以前，新疆只在7个县发现了8处岩画，80年代以后发现的岩画点不断增加，各类报刊上发表的文章或消息约有150余篇，报道了新疆境内的39个县共发现151处岩画点，这些岩画大多沿阿尔泰山系、天山山系和昆仑山系的山间或山前牧场分布，而且大都处于山势险峻的沟、谷、川内，或在茫茫戈壁的边缘，即使是同一个县的两个岩画点之间也相距甚远，很难把各岩画点的岩画数量了解清楚，因此，未经统计的岩画数目和未能公诸于世的画象是很多的。①陈兆复先生曾经在考察了新疆的许多岩画点之后指出：“新疆或许是我国岩画遗存最丰富的地区之一……新疆岩画样式之丰富，位居全国之首，那是因为它所处的地域关系，不断地接受各种外来影响的缘故”。②面对这样一笔丰厚而珍贵的文化遗存，我们一方面需要继续从事考古学意义上的发掘、整理和发表工作，另一方面，更需要做好充分的学术思想准备，从自己的学术武库中拿出方法论的武器来，在岩画研究的广度参照与深度读解上下功夫、花力气，使我们的研究水准不致于落在国内外同行之后。这是我们每一个岩画研究者义不容辞的职责。换言之，我们只有向高标准看齐，不断更新自己的研究方法和观念，才能从根本上避免学术上的闭门造车或停留在现象描述的层次之上。“虽然西方对原始艺术的研究至今绝大部分还属于人类学家和考古学家的领域，但现在已不再局限于那些枯燥无味的考古学和人类学的报告，或者像过去那样仅仅是一些坐在扶手椅上的臆测。对原始艺术的研究现

①参看蒋学熙：《新疆岩画研究综述》，载《新疆师范大学学报》（哲社版）1991年第3—4期。

②陈兆复：《中国岩画发现史》，第134页。

在已进入到一些更为复杂的理论框架之中，这些理论在人类学思想流行的学院中得到了广泛的传播。对原始社会、原始艺术家的目的和意图的研究和解释引起了人们强烈的兴趣。而且，不断变化的研究态度，方法论以及技术手段，都已经使对原始艺术的研究从群体发展到对个别艺术家以及他的审美观点的研究”。^①勿庸讳言，原始艺术（包括岩画研究）的一些主要课题，象艺术起源问题、岩画图形制作过程中所具有的行为方式与心理趋向问题、原始艺术诸形式的对比分析问题，岩画与神话、甲骨文、金文的关系等问题，应该说还是有待我们深入探讨的薄弱环节。我们的研究，尤其是新疆地区的岩画研究，有些还停留在简单分类或内容描述的准考古学层次之上，往往微观描述有余而宏观分析不够，与国外学术界及国内走在前面的岩画研究存在着一定的差距。笔者在此绝没有丝毫贬低考古学的意思。相反，我认为，从考古学意义上对那些似无生命的岩画作出数据测定、断代和简单分类等，是一项极重要的基础性工作，我们对岩画的所有研究，都应该也必须建立在这项基础性工作之上。然而，如果仅仅做一名满身灰土的考古学家，去给各类器物 and 岩画贴上各式各样的标签，那是远远不够的。正如英国著名考古学史专家格林·丹尼尔一针见血地指出的那样：“考古学家的工作是否重要，并不是看他发掘的数量、规模和次数，而是看他对撰写或重新撰写人类早期历史的贡献大小。没有历史观念，没有解决历史问题的观念，考古学又只能回到单纯收集遗物的

^①朱狄：《原始文化研究》，第420页，三联书店1988年版。

水平，因而永远存在着出现新古物学的危险”。^①岩画学研究的一个误区即在于过分依赖考古学或只是把研究工作局限在对岩画的某些文化属性和造型特征的表层的、简单的分析上，这样的研究与其说属于考古学，不如说属于古物学。

况且，纯考古学方法的局限性是前辈学者早已指出的一个事实。格林·丹尼尔曾谈到运用考古学方法来研究文化传播现象时所遇到的尴尬局面，“从考古学上来看文化传播的原因，我们所知甚少。”^②著名民族学家吕光天先生认为在原始社会的研究中，考古学方法必须得有民族学的协作和补充，“古人类学和考古学给我们提供……（的）‘化石’都是死的，它所能告诉我们的只限于古人类体质、人种、共生的植物和生产工具，但古人类的社会制度、上层建筑、意识形态是什么？考古学能告诉我们的是有限的。在这方面，民族学与这两个学科有着千丝万缕的关系……它给认识研究原始人类的生活（包括意识形态）提供了‘活化石’，它对考古发掘的早期人类的遗迹有可能做必要的阐明和补充”。^③当我们本着严谨治学的学术态度恪守那种单一的、刻板的考古学方法并为此而固步自封时，这种方法本身就变得相当可疑了，这样的做法也无异于作茧自缚。对于那些只愿意守在纯粹的考古学疆域而不愿意跳出来反思一下自身的人，顾颉刚先生的一段不无偏激的话也许不失一种警示的作用：“有许多古史是考古学上无法证明的，例如三皇五帝，我敢预言到

①②格林·丹尼尔：《考古学一百五十年》中译本，第321页和第274页，文物出版社1987年版。

③吕光天：《北方民族原始社会形态研究》，第257页，宁夏人民出版社1981年版。

将来考古学十分发达的时候也寻不出这种人的痕迹来，大家既无法在考古学上得到承认的根据，也无法在考古学上得到否认的根据，那么，希望在考古学上证明古史的人将怎么办？难道可以永远‘存而不论’吗？”^①我想，达尔文会议将岩画学出脱于考古学的意义，正在于把岩画研究从唯考古学方法独尊和垄断的局面中解救出来，从而和更多的相关学科结上姻缘。当然，这并不意味着要摒弃岩画研究中所必不可少的那种严谨而审慎的态度。舍弃了这种可贵的态度，我们就会陷入岩画研究的另一个误区，即望图生义和因形比附。

在研究原始艺术时，我们不可避免地要遇到作为能指（Signifier）的图形与其所指（Signified）即物象的关系问题，我们首先要确定原始艺术品刻、画、塑的是什么。如果我们把原始艺术品大体上分为具象体和抽象体（几何体）两种形态，那么这两种艺术形态之图形与物象关系的隐显程度是不一样的。对于具象体图象，我们可以直接辨认出它们的原型物象，如我们对岩画中的马、牛、羊、鹿等各种动物的确认即是。这类图象因为直接模仿自然物象，图象与物象之间的对应关系一目了然，因此很容易为我们所辨识。正是在这里，我们往往容易根据图形与客观物象的外观相似来阐释其意义，实际上，这类图象并不是为了表述一个生物学意义上的野牛和马，它们还负载着丰厚而潜隐的文化意义，如果我们仅据外观的相似就来判定一幅图形的能指与所指的对应

^①照颉刚编著：《古史辨》第二册，“自序”第5页，上海古籍出版社1982年版。

关系，这就误入了我们所说的望图生义的误区。^①这里说的“因形比附”，相当于格式塔心理学所说的“完形作用”，即我们在考察原始艺术的第二种形态暨抽象体（几何体）图形时，往往容易受我们自己的一种心理定式的暗示，比如，我们在研究原始艺术的文章中常常喜欢使用“从这个图形的外观来看，象是……（往往是为我们所熟知的某个物体）”的字样，我们还常常将原始艺术中的圆圈形纹样确定为太阳，将山角形纹样确定为山峰，将菱形纹样确认为植物的枝叶等，诸如此类以今证古、因形比附的例子很多，也正因如此，某个图形的真相也许会被我们的“常识”掩盖很久而不被世人觉察，原来，“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”由此而造成的“图形谬误”是一个非常棘手的问题，也是岩画研究的一个难点。

岩画研究或原始艺术研究的另一个误区在于用现代的美学原理直接解释原始艺术。美国著名人类学家弗朗兹·博厄斯（Franz Boas）即是这种观点和做法的代表。他主张可以用现代任何流行的美学理论去解释原始艺术，唯独不能用原始宗教的概念，为此，他对原始艺术的分析只能借助所谓“形式原则”的理论，对这种做法，朱狄先生评论说：“这就不能不大大损害了他对原始艺术解释的科学性。而且假如原始艺术真的能用现代的美学理论去直接解释，那么它也就丧失了我们所说的审美发生学上的意义。任何一种原始艺术的产生如果真的能用现代的美学理论作出解释，那么所谓的‘原始’就应该彻底放弃，因为它实际上已在‘艺术的’和‘前

^①参看牛克诚：《从写实到抽象：艺术发生期的一个风格演进的基本走向》，载《美术史论》1992年第1期。

艺术的’之间划下了等号”。^①我们今天称岩画具有写实主义、装饰主义或象征主义风格，并且具有对称均衡、节奏感强等美学特征，这更多地是在诉说古老的岩画在后人的心目中激起的一种审美感受，因为单纯地追求审美愉快不可能构成艺术得以产生的真正动力，也并非岩画制作者创作岩画的真实目的。那种认为原始艺术只是人们闲暇无事时无谓的消遣品的“游戏说”，至今已经没有几个忠实的信徒了。当代西方美术思潮中的某些流派，如原始主义、象征主义、野兽派等可以从欧洲史前洞穴岩画中汲取创作灵感，发现美的因子，然而作为研究者的我们，牢记古人眼中的岩画与我们眼中的岩画之差异，是至关重要的。

指出岩画研究的误区，并不是危言耸听，仿佛这个领域布满了“陷阱”，要令勇者望而却步。古人云“胆欲大而心欲小，智欲圆而行欲方”（《旧唐书·孙思邈传》），胡适先生所说的“大胆假设，小心求证”，我想，应该不失为岩画学领域“探险者”的一个座右铭。

第三节 运用跨学科、跨文化方法 研究岩画的必要性和可行性

每当我们置身于茫茫瀚海之滨的高山之间或者是雄奇苍凉的山谷之中，翘首仰望崖壁上那些巨大的图形之时，难免会有一番惊心动魄的震撼，这些古老的图形、线条和色彩以其深奥杳远、神奇莫名的巨大魅力诱惑着我们，使我们在

^①朱狄：《原始文化研究》，第126页，三联书店1988年版。

赞叹、惊奇乃至百感交集之余，还来不及细想：我们应该拿出什么样的方法论武器，来对付、阐释或破译这些纷至沓来的造型符号的“密码”。也许正因如此，我们才不得不首先运用手中的笔，对它们的内容与形式做最直观的描述和最直接的叙述。尽管岩画学研究界已经认识到岩画的深入研究与人类学、文化学、文字学、符号学、艺术学乃至宗教学等诸种学科的关联，然而这只是与“什么”（What）关联的问题，究竟“怎样”（How）关联和“为什么”（Why）关联？到目前为止，似乎还少有人问津。在本节中，笔者尝试对后一个问题加以初步的探讨。

从宏观上考虑，我国的社会科学的学科分类是比较陈旧的，学科划分奠基在近代工业化生产和近代科学文化发展的基础上，有些已明显不能适应现实的要求。例如，学科的境界太硬，往往形成各学科之间“鸡犬之声相闻，老死不相往来”的局面；有些学者，是哪个领域的专家就只懂哪个领域，丝毫不敢、不愿甚或不能“越雷池一步”，更有甚者，搞中国历史的不看外国历史，搞中国隋唐断代史的对先秦史和明清史不闻不问，这仿佛将人的身体肢解开来，你研究胳膊，他研究大腿，大家互相不协作，谁也无法窥见人的整体形象。将这种现象比作庸医的医术——头痛医头，脚痛医脚，恐怕是不过分的。美国哈佛大学人类学教授张光直先生曾经说过一段发人深省的话，值得在此引述：

……中国古代的研究不是“专业”而是“通业”。所谓“本行”的观念我觉得害人不浅。深入研究任何一种事物、现象，都需要长期深入的训练，这是不错的，

但现在所谓“行”，其区分的标准常常只是历史的偶然传统，并没有现实的理由。“中国古史”这个题目常常依照史料的性质而分为专业：有人专搞古文字，有人专搞历史，有人专搞美术，有人专搞考古。搞古代文字的人还分甲骨文、金文。这样一来，中国古史搞得四分五裂，当时文化社会各方面之间的有机联系便不容易看出来了。……讲中国学问没有中国训练讲不深入，但讲中国学问没有世界眼光也如坐井观天，永远讲不开敞，也就讲不彻底。^①

尽管这里只是针对中国古史研究来说的，但是在我们社会科学研究的现实中自有其普遍的意义。笔者确信，研究对象和研究领域的过分狭窄，不仅会限制思维空间的开拓和理论探讨的深入，更重要的是，无法揭示研究对象的本质和规律。“研究原始艺术现象……必须超越作品表面所提供的信息，把目光投注到中国文化的深处，投注到相关学科所提供的丰富的资料和方法，才能全面地把握住所要研究的对象的整体。”^②对于岩画这种从远古遗留下来的“有意味的形式”，如果只从单一学科的视角和思维方式出发，同样会囿于思维空间的狭窄而难以从一斑窥见全豹。因此，运用跨学科研究法（Cross—disciplinary Approach）研究岩画就显得非常必要了，这种必要性不仅在于岩画学研究与其他学科研究在具体方法（method）上有相互交叉的相通之处，可

①张光直：《中国青铜时代》，第2—3页，三联书店1983年版。

②刘锡田：《原始艺术与民间文化》，第100页，中国民间文艺出版社1988年版。

资相互借鉴，而且也在于它们在研究的对象或资料（data或information，前者指比较具体的材料、数据，后者指比较抽象的情报、信息，这里所说的资料包括这两方面）上具有相同或可以相互参证、比较的一面。笔者的用意不在全面论述岩画研究与其他各门社会科学的学科间关系，而只是扼要地阐明人类学、考古学、文字学、神话学等学科可以为我们的岩画研究提供哪些方法论上的借鉴和研究资料上的参照。这几方面也是和本书所采用的方法直接有关的。

一、岩画研究与人类学（Anthropology）

人类学这个词在西文中是由anthropo—（人，人类的）与—logy（……的学问或学说）两部分组成的，其字面意思是“对于人类的研究”。进一步说，人类学是一门研究人类的起源、发展以及早期信仰、习惯等等现象的学科。英国著名人类学家泰勒曾把人类学界定为有关“文化或文明”的研究，而他所谓的文化或文明则“包括知识，信仰，艺术，道德，法律，习俗以及一切由社会成员后天习得的（acquired）各种能力和惯习的复合性整体”。^①与其他学科相比，人类学所具有的综合性与视野开阔的特点是异常明显的。“无论人类学被描述为‘文化的’还是‘社会的’，它的目标总是要发现整个人类，……不难理解，‘文化的’基础使人类学接近于地理学、技术学（technology）和史前史研究，而‘社会的’根基又使它与考古学、历史学和心理学有了更直接的联系。在上述两种情况下，它与语言学又有着特别紧密

^①泰勒（E.B.Tylor），《原始文化》英文版，第1页。

的联系，因为语言是文化现象（把人与动物区分开来）的最直接的基型（prototype），社会生活的一切形式正是凭借语言这种文化现象才得以建立并保存下来的。”^①对于岩画的研究者来说，人类学家的那种将古往今来人类不同民族、不同地区的文化现象尽收眼底并作通盘考虑的恢弘气度，那种“眼观六路，耳听八方”的博大胸怀，的确不失为积极效法的榜样。更为重要的是，人类学方法的一些精髓应该成为岩画研究者遵循的基本原则。概括地讲，有以下几个方面：

1. 人类学的历史“还原”法。我国著名人类学家林惠祥先生在所著《文化人类学》一书中曾列举了人类学的六大目标，其中第一个目标就是对人类历史的“还原”或者称“重构”。“所谓‘还原’（reconstruction）便是把已经消灭或毁损的东西，重新构造使它回复原状；而人类历史的还原便是要把人类的已经淹没的行为考证出来，使我们后来的人能够晓得原来的情状。”^②同样，岩画得以产生的史前文化背景、社会结构、精神氛围在很大程度上已经一去不复返地消失在人类自身发展过程的迷雾之中了，我们要了解岩画在当时社会中的原初含义和功能，就必须最大限度地对这种原始的文化情境进行“复原”和“重构”，并且将岩画放回这种原初的文化背景中，从而探寻其深层的本义。这是岩画研究的一个根本出发点，否则，将岩画从它所由此而生成的文化

①列维—斯特劳斯（Claude Levi—Strauss），《结构人类学》英译本，第358—359页，纽约1963年版，重点原有。关于人类学与语言学的关系，可参看笔者所译列维—斯特劳斯的《语言学与人类学》一文，载叶舒宪编选《结构主义神话学》，第109—126页，陕西师范大学出版社1988年版。

②林惠祥：《文化人类学》，第17—18页，商务印书馆1991年第2版。

环境中脱离出来，就可以漫无边际地给它以各种各样的解说，这种做法显然是不可取的。

2. 人类学的比较法。①正因为发掘原始文化遗存的偶然性和史前资料的缺乏，人类学家往往要格外关注现代原始部族的思维结构、文化模式、宗教信仰等文化现象，并以此作为一个参照体系来与史前文化作比较研究，重构出史前时代的文化情状，这种方法在西方人类学中称之为“人种并行论”（ethnographic parallels）。大概正是由于人类学对现、当代原始部落的探查和寻访，格林·丹尼尔才说：“考古学研究的是人类的过去，人类学研究的是人类的现在。”②岩画学能不能运用比较研究法？持否定论的人也许会说，原始文化的相对性使得某一个图形在甲文化中是这个意义，到了乙文化中又成了另一种全然不同的意思，因此不同民族、不同地区的岩画是否具有可比性就要大打折扣，而人类学的比较研究的一个潜在前提正是假定了不同文化模式的共性和相似性。应该承认，各个原始文化形态确有其相对独立的一面，同形异义和同义异形的情况的确存在。列维——斯特劳斯在分析土著人的“图腾分类的逻辑”时就多次强调，这些土著人在数世纪间耐心积累起来的、一代一代忠实地延传下来的知识异常琐细和丰富，其动植物分类系统中的各个项没有任何固有的意义，因此，“准确的辨识神话和仪式中提到的每种动植物、石头、天体或自然现象这样复杂的

①张光直指出：“人类学是重比较的，而从外国看中国学问也比较易于实事求是而少为中国习见所囿”（《中国青铜时代》，第8页）。

②格林·丹尼尔：《考古学一百五十年》中译本，第306页，文物出版社1987年版。

工作，远非人种志学者力所能及。我们还必须知道每一文化在其自己的指意系统中赋予每种东西什么作用。……因为就同一种类的动植物而言，其意义在不同的社会中是不同的。”^①甚至对于澳大利亚的土人来说，在一件珠灵卡上的某个图画代表橡胶树，而完全相同的图画画在另一件珠灵卡上则代表青蛙，因而观察者们不得不断言，这些图画的意义纯粹是“约定俗成的”。^②这些事实启示我们，在从事原始文化和原始艺术研究时，把握各个文化的个性是非常重要的先行工作。然而，笔者认为，这些“文化个性”的存在并不能构成否定不同的原始艺术形态具有“可比性”（comparability）的充分理由，因为人类的文化和艺术毕竟还有其相同或相似的一面。我们也许不必全信摩尔根的“人类同源说”，不过，“我们在蒙昧人、野蛮人和文明人身上所看到的是一种共同的智力原理。正因如此，人类才能够在类似的条件下创造出相同的工具和器具，由相同的原始思想萌芽中发展出类似的制度。”^③看来，问题的关键还是在于不要因为有了共性而忘记个性，更不能因为认识到个性而将共性偏废，这种口吻似乎听起来有一点儿庸俗辩证法的味道，可是，在具体操作中要真正做到，并不是一件轻而易举的事情。

3. 人类学的深度研究法。法国哲学家和人类学大师列维——斯特劳曾经精辟地指出，人类学、历史学的主要差别在于它们选择了可以相互补充的透视法（complementary pe-

①列维——斯特劳，《野性的思维》中译本，第64页，商务印书馆1987年版。

②参看列维——布留尔，《原始思维》中译本，第114页，商务印书馆1981年版。

③路易斯·亨利·摩尔根，《古代社会》中译本下册，第556—557页，商务印书馆1977年版。

respectives)：历史学在社会生活之有意识表现形式的关系中组织自己的材料 (data)，而人类学则通过考察社会生活的无意识基础来从事其工作。我们知道，在绝大多数原始民族中，很难对任何风俗或制度获得一种道德判断和理性的解释，谁若问起土著，他只会回答说，事情本来 (always) 如此，这是神的命令或祖先的传授 (teaching)。人类学家的工作就是要探寻心灵的无意识活动，即通过把握单个的风俗或制度背后的无意识结构来获得一种普遍的解释原则。^①这就象结构主义语言学家乔姆斯基 (N. Chomsky) 所倡导的透过人们日常的语言行为 (linguistic performance) 而去揭示语言从深层结构 (deep structure) 到表层结构 (surface structure) 的转换规律。我以为这就是一种深度研究，而岩画学恰恰需要这种深度研究。因为人类的洪荒时代离我们已过于遥远，原始艺术的诸形式在古人的心目中中和在我们的眼睛里，往往有着全然不同的意义，这就产生了它的意义的双重性。牛克诚先生写道：

〔原始艺术的〕表层意义只与图象的原初物象相关，而深层意义则象征着图象在特定文化中的所指和功能，表层意义面对着我们，而深层意义则属于图象当时的使用者。这双重意义的呈现，全在于我们与原始人的文化情境的差别，我们失却了原始人的文化情境，我们失却了在这一情境中的切实体验，那在原始人眼中展现的“意义”，就成了我们的盲点。因此，对原始艺术深

^① 参看列维-斯特劳斯：《结构人类学》英译本，第一章“导论：历史学与人类学”，尤其是第18—19页和第21页，纽约1963年版。

层意义的探寻，就必须以历史切入的方法进入原始文化情境，在最大可能的程度上洗刷掉既有文化熏陶而成为一个原始人，象他们一样生存，一样感觉，一样不晓得文明……^①

我们在上文中说要“复原”或“重构”原始人的文化环境，其意义也正在于此。岩画意义特有的这种双重属性表明了深层研究的必要性。

另外，人类学（还有考古学）的实证精神和大量的实证材料，都可以为岩画研究提供一个广阔的参照背景。

二、岩画研究与考古学（Archaeology）

英语中的考古学一词来自希腊语archaia(古物)和logos(理论或科学)，意指研究人类实物遗存的一门科学。它的主要目的是将遗存实物放进历史背景中进行研究，补充从文字记载的史料中可能了解到的史实，从而增加人们对过去的了解。据说，考古学家首先是一位描述专家，他必须对所研究的器物进行描写、分类和分析；其次他还应是历史学家，即按照文化和历史事实，对人类过去的物质遗存作出解释。^②张光直先生将考古学区分为广义和狭义两种：“广义的考古学，指对考古调查、发掘所产生的一切遗物、遗迹的分析和研究……狭义的考古学，指专对人工产品或文化遗物

^①牛克诚：《生殖巫术与生殖崇拜——阴山岩画解读》，载《文艺研究》1991年第3期。

^②参看《简明不列颠百科全书》第4卷，第651—652页，中国大百科全书出版社1985年版。

的分析和研究。”^①按照这种限定，岩画研究显然也具有考古学的性质，正因为岩画是一种文化遗物，所以传统的研究岩画的方法，都是考古学式的（archaeological），岩画首先作为远古遗留下来的人工产品（artifact）而得到描述、分类和分析。如上所述，对岩画的考古学式的研究是一项基础性的工作。然而，对于岩画的认识，正象对于其他考古材料的认识一样，也是存在着一些分歧意见的。例如，一向以持论精辟、多所创新而著称的英国史前学家柴尔德（V. G. Childe）就认为：“史前人类思想和信仰，除了表现在那些其结果可以经久、且能为考古学家的铲子所发掘出来的行动上的以外，都无可挽救地消灭了。”^②这种观点在考古学界是有代表性的。另一些研究者却持有相反的观点。考古学家尼尔森（Sven Nilsson）认为，对考古器物进行研究并不是获得史前知识的唯一途径，他说：“能够反映远古时代光芒的证据，我认为不仅仅是各种形式的文物古迹，以及刻画在它们上面的图形，而且还应该算上民间故事。民间故事往往产生于传说，因此也是远古时代的遗存。”为此，他号召考古学家多多使用比较法，即比较史前的人工制品与现代原始民族所使用的具有相同形式和功用的器物。^③前苏联原始文化研究者柯斯文认为，除了民间创作以外，语言在很大程度上也是珍贵的史料，许多词在其意义的转变中还保留着古时的、原来的意义，甚至在已很发达的民族的观念形态中也

①张光直：《考古学专题六讲》，第55页，文物出版社1986年版。

②柴尔德：《远古文化史》，周进楷译，第42页，群联出版社版。

③参看格林·丹尼尔《考古学一百五十年》中译本，第37—38页，文物出版社1987年版。

还有原始生活的若干变形的遗留和残余，对这些东西加以适当的、正确的解释，就会有助于阐发人类辽远的过去。①对史前材料作狭义或广义的理解，直接影响我们对岩画存有的观念；依照柴尔德的理解，文字、神话、民间传说等似乎应该划定在能够反映原始思维方式的物化形式之外，这样以来，它们与考古器物或岩画也就不可同日而语，因而失去了可比性，对岩画的研究工作也就只能局限在“严格的”考古学材料的范围之内，不敢逾越分毫，离开了考古学家手中的“铲子”，就不能言史前人类思想和信仰。

权衡这两种观点，我们宁愿选择后者，即承认语言文字（尤其是中国的甲骨文和金文）、上古神话传说、民间故事与岩画一样，都是原始思维方式的物化形式，因而可以将它们相互比较，相互补充、相互印证、相互阐发，并由此形成岩画研究的一个较为广阔的参照背景。关于运用纯考古学方法研究岩画的局限性，如本章第二节所论述，此不赘言。

三、岩画研究与文字学

这里所说的“文字学”不是指英文中的专名Philology（文字学或语文学，这个词旧指语言和文学的研究，后来成为语言学 linguistics的同义语，不过，与后者相比，它更具古雅的色彩也更偏重指文字研究和考证），也不是指作为中国传统的“小学”（即语言文字之学）之三大构成（即文字学、音韵学和训诂学）之一的“文字学”，而是特指中国的甲骨文、金文研究。

①参看柯斯文：《原始文化史纲》中译本，第10页，人民出版社1955年版。

维柯曾指出：“凡是最初的民族都用象形文字来达意，这是一种共同的自然需要”。他还列举了埃及人、埃塞俄比亚人、迦勒底人、日耳曼人、印第安人和中国人作为运用象形文字之民族的实例。^①然而，在所有这些民族中，只有中国的汉字堪称是象形文字（hieroglyph）最直观、最生动、最丰富也最持久的一种“语言活化石”。就中国文字的发源来说，自古就有书画同源之说，宋代郑樵在《六书证篇》中言：“书与画同出，……六书也者皆象形之变也”。孙诒让在《名原》中说得更明白“盖书契权舆本于图像”。常任侠先生谈及文字起源与绘画的关系时说：“中国的古文字原是从象形开始的，文字与绘画同源，文字本身就是缩小了的绘画”。^②甲骨文研究专家陈梦家也认为，汉字以象形开始，而在发展成形声字以后仍未完全失去其象形的本质，“中国文字（汉字）发源于图象，逐渐的经过简化和人意的改作成为定形的简省的概略的象形，作为记录语言的符号”。^③凡此种论述表明：汉字的象形特点与绘画的起源具有某种同源关系。这样看来，岩画研究与文字学的关系至少包括以下两个方面：

1. 中国岩画的发现可能为我们提供确凿的从画到字的演化线索，从而给文字起源的研究带来突破性进展。对于史前研究来说，岩画具有前文字（preliterate）资料的意义，它本身就是史前材料的一个补充。

①维柯，《新科学》中译本，第197页，并参看第198—199页，人民文学出版社1986年。

②《常任侠艺术考古论文选集》，第105页，文物出版社1984年版。

③参看陈梦家，《殷虚卜辞综述》，第82页和第644页，科学出版社1956年版。

陈梦家先生认为，卜辞中的殷代文字，是流传下来最古的文字，武丁卜辞中的文字代表了定型了的汉字的初期，并不是中国（严格说应是汉族）最古的文字。在它之前，应该至少还有500年左右发展的历史，也就是说大约在纪元前二十世纪开始或已经有了文字。^①郭沫若、唐兰等学者推测，甲骨文之前，中国文字应该有二、三千年的发展、演变的历史，而那种更古老的文字，应该从新石器时代陶器刻划符号找起。考古学家在仰韶文化遗址中发掘了270多件带有刻符的标本，可分为50多种不同的符号，仔细分析这些标本，似可发觉，陶刻符号不大可能成为中国早期文字形成的主要方向或来源，其原因在于：陶器的制作过程繁复而漫长，不宜作文字的主要载体，更重要的是，从目前陶刻符号的构成来看，绝大部分都是抽象符号，与中国文字造形的主要方法——象形式相比，是两种不同的字符构成思维方法。因此，应当从另外的方向上寻找中国早期文字的源头，而从岩画中寻找早期文字的“原始象形”，也许是探寻中国文字起源的一条很重要的可行途径。^②由于当时资料的限制，上面提到的维柯、陈梦家、郭沫若、唐兰等学者大约还无法知道，最初的民族在用象形文字达意之前，还有一个比象形文字还要早的用图画达意的历史时期，其中用图画记事的方法最受人类学家、民族（俗）学家的重视，这种方法最有可能启发了象形文字的创造。陈兆复研究员指出，我国古代岩画与汉字的联系，不仅表现在它们都是记事和达意的工具这一点上，

^①参看陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第644页。

^②参看宋耀良：《中国岩画与甲骨文、金文》，载《文艺理论研究》1992年第8期。

而且也表现在岩画与汉字的“同构”方面。汉字虽然经历了几千年的发展，但变化了的只是它的外貌和书写方法，它的基本结构依然保持着与图画同源的痕迹（它实际上是画成的，每一笔都叫“笔画”），这些基本结构绝大多数都是由古汉字中的基本图形衍变而来，现在一般叫做“字根”。这种字根的图形，也往往是我们从岩画符号图形中所发现的，甲骨文中的绘画因素与岩画就极为接近。从艺术角度考察，我国的象形文字与岩画还有一些共同特征，如两者题材都很广泛，从自然现象到社会现象无所不包；两者对事物的描绘都很简洁、精确，于细微处见差别，同样都需要对事物做细致的观察；而且甲骨文和金文的书写技法与一部分岩画相同，都是采取线刻的方法。“根据上面的分析，我们可以有理由认为，我国最古老的文字与岩画是同出一源的，有的字形相似，有的字形完全相同，可以说岩画就是象形文字之父。”^①尽管岩画和文字不能划等号，而且从岩画到文字还有一个漫长的发展、演变过程，但是，通过岩画与甲骨文、金文之间的关系来探索汉字的起源，是一个潜伏着重大突破的崭新课题，这一点，是毋庸置疑的。

2. 岩画与汉字（甲骨文、金文）同是原始思维（或称神话思维）方式的物化形式，因此，二者都可以成为我们探索史前人的思维方式和文化心理结构的绝好材料。文字的产生，往往是文明史发端的一个重要标志，格林·丹尼尔断言“思想史始于文字”^②，这一点在汉字上体现得尤为明显，中国汉字的象形特征使原始思维的直观表象得到最大限

^① 参阅陈兆复：《中国岩画发现史》，第349—355页。

^② 格林·丹尼尔：《考古学一百五十年》，第318页。

度的保留，一个字往往就是一个存留在造字先民意识中的原始表象。然而，传统的古文字学家却只把文字当作文字来研究，对其形、音、义的发微索隐津津乐道，只埋头于微观的考证，而不知语言文字本是思维的物质符号和载体。唯因如此，汉字——这份世界上几乎独一无二的珍贵遗产迄今尚未得到足够的重视，其“语言古生物学”的价值还远未得到应有的和充分的发掘。正如叶舒宪先生所指出，“研究古文字，特别是甲骨文的学者们，虽然早就尝试从文字中索取上古社会生活方面的情报，出现了象郭沫若先生的《卜辞中的古代社会》、陈梦家先生的《殷虚卜辞综述》这样的力作，但是如何从汉字的直观特征入手，发掘和重构几千年前的古人的意识模式、思维模式和分类模式，可以说还是一片几乎空白的领域，而在这一领域中的开拓，很可能将取得重要的突破性成果”。^①现在，我们将岩画引入研究的参照系统之中，使文字与岩画的材料相互参证、相互补充，不仅有可能解决传统文字考据学和岩画研究中的某些令人摇头不已的难点，而且更可以从这种对比分析中发现原始思维的逻辑与古人幻想的秩序。笔者确信，这一方向是大有可为的。

当然，这个方向上的难度也是非同寻常的。因为要比较，就要掌握大量的有关岩画方面的资料，同时还需要借鉴前人在甲骨文、金文方面所留下的丰富的研究成果，练就扎实的“国学”功夫，而这些绝非一朝一夕所能成就。为此，我们也需要一种知难而进的勇气。

^①叶舒宪，《中国神话哲学》，第302—303页，中国社会科学出版社1992年版。

四、岩画研究与神话学

长期以来，神话学研究领域存在着一个根深蒂固的成见，即认为神话是荒诞不经的幻想产物，因而后人大可不必也不屑把它当真。自法国人类学大师列维——斯特劳斯率先将结构语言学方法导入神话研究之后，人们对神话的认识遂发生了根本的转变。列维——斯特劳斯坚信，没有秩序就根本不可能得到意义，神话的荒诞和混乱背后必然潜藏着一种幻想的秩序，研究神话的首要目的，“就是从这种明显的无秩序后面揭示出一种秩序。”^①在我们看来，神话不仅有其自身的逻辑和结构特点，而且它还是原始思维（或神话思维）的具体表象形式。叶舒宪先生提倡把神话作为前理论阶段的思维方式、作为前哲学的世界观和意识形态来研究，^②我认为，这是一个颇富创见的观点。在这个意义上，岩画与神话具有相通和相同的一面，它们以不同的方式、从不同的角度体现了原始思维的共同特点和规律，可以相互比较和参证。

岩画与神话发生关联的途径还不止于此。在原始文化的整体情境中，岩画与神话的内容和情节也存在相互交叉的情况。“在我们已知的世界各民族（包括我国有关民族）的岩壁画和洞穴画中，几乎每一幅画面的背后，都隐藏着神话、故事和原始宗教的内容，这些神话、故事和原始宗教的背景，有的在民间流传着，有的业已失传，变成了不可索解的

①叶舒宪编选《结构主义神话学》，第77页，陕西师范大学出版社1988年版。

②参看叶舒宪，《中国神话哲学》，导言第2页，中国社会科学出版社1992年版。

历史之谜。”^①一些著名的非洲岩画的研究者，如乔治·威廉·斯托、多萝西娅·布利克、亚历山大·R·威尔科克斯、弗朗西斯·克林根特等也认为非洲岩画的主题基本上都源出于布须曼人的神话及宗教传统，不过，布须曼人的神话传统非常广泛，部分已无踪迹可寻，要指出一幅岩画究竟与哪一个神话有联系是比较困难的。^②朱狄先生认为，在西安半坡和临潼姜寨出土的陶盆中都发现过同样类型的人面纹饰，半坡与姜寨两地相隔几百里，出土的纹饰竟如此相似，可见这和当时流传甚广的某种神话传说或巫术仪式有关，然而到目前为止，又没有一种神话传说能够天衣无缝地和这个人面纹饰完全相吻合。他推测这种人面纹饰反映了当时普遍流传的一种神话传说，而这一神话传说后来并没有记载下来，所以今人欲在神话中找到人面纹饰的对应答案就比较困难了。^③所有这些都启示我们：岩画与神话之间不一定存在一种完全的一一对应关系，其间也很难有一种固定的“语法”来保证它们的“相互对译性”。我们不必硬性地去寻找岩画背后的神话，去在两者之间求得一种“天衣无缝”的吻合，我们要做的是通过岩画与神话的相互比较、相互参证，发现二者的“异形同构”（isomorphic）关系，并对它们各自的原初含义作更深入的揭示。这样做的目的之一即在一定程度上复原岩画与神话在原始文化情境中的联系，并且在这种联系中洞察其各自的本义。

①刘锡诚：《原始艺术与民间文化》，第199页，中国民间文艺出版社1988年版。

②参看朱狄：《原始文化研究》，第637页。

③参看朱狄：《艺术的起源》，第233—234页，中国社会科学出版社1982年版。

综上所述，岩画与神话的研究都需要引入跨学科的研究方法，^①尽管实行跨学科的综合研究是我国哲学社会科学未来发展的一大趋势，^②然而，笔者在此提出运用跨学科方法研究岩画并非要在学术上追波逐浪，“赶时髦”，而是岩画本身的特质决定了不用跨学科方法便不能够对它作整体的揭示。对于这一点，我深信不疑。与此相关的是运用跨文化研究法（Cross—cultural Approach）研究岩画的必要性与可行性。我们在上文中谈到岩画研究与人类学的关系时，已经涉及了借鉴人类学的跨文化眼光问题。事实上，针对我国研究界某些人为地割裂本来不分家的文、史、哲三大领域、只埋头研究本国乃至本地区“学问”的不良积习，前引张光直先生的话的确应该催我们猛醒了：讲中国学问没有中国训练讲不深入，但讲中国学问没有世界眼光也如坐井观天，永远讲不开敞，也就讲不彻底，“因为中国的情形只是全世界人类千变万化的各种情形之一，不了解世界的变局便不能了解中国的常局”。^③从岩画方面来看，情况亦然。不从世界岩画的整体格局来看中国岩画乃至某一地区的岩画，我们的眼光也就不能开敞，不能从幽闭的局部解脱出来，更不能从“世界的变局”反观“中国的常局”。

我们不主张将中国岩画和世界岩画作漫无边际的、盲目

①关于运用跨学科、跨文化方法研究神话的必要性与可行性，参看我的《上古神话与西域研究》一文，载《西域研究》1992年第3期。

②参看《跨学科研究——中国哲学社会科学新发展的途径》（研讨会摘要），载《光明日报》1992年8月24日3版。

③张光直，《中国青铜时代》，前言第8页，三联书店1983年版。

的比较或比附，而忽视其不同的时代性和不同的特点。运用跨文化比较的方法研究岩画的可行性或可操作性表现在：一方面，世界岩画的知识可以成为我们研究中国岩画的背景知识，没有比较就无以鉴别；另一方面，对岩画中的某些特定主题或母题（如生殖崇拜主题等）作跨文化比较研究，在很大程度上就可以超越不同地区、不同民族岩画的时代性和文化个性的差异，单就某个主题或母题在不同地区、不同民族岩画中的表现形式和创作规律等作对比分析。本书的研究即属于对岩画的生殖巫术与生殖崇拜主题做的一次综合的、整体的专题研究，这意味着它本身具有一定的跨学科和跨文化的性质。唯因如此，我们才花费了一定的篇幅来阐明运用跨学科、跨文化方法研究岩画的必要性与可行性。

第四节 关于本书的几点说明

在原始文化和原始艺术的研究领域里，整体研究或者称跨学科研究是前人早就提出来的一种方法。早在本世纪三十年代末到四十年代初，闻一多先生就曾将考古、民俗、神话、文字等学科的材料熔于一炉，综合应用于中国古典文学的研究，写出了《神话与诗》这样的开山之作，至今在学术界仍有余响。郑振铎先生曾将以弗雷泽为代表的古典人类学的方法应用于中国上古文化的研究，从而有《汤祷篇》等佳作传世。近来，叶舒宪先生在《中国神话哲学》一书中尝试从上古神话、礼仪、风俗、文字（甲骨文与金文）、建筑乃至考古文物中发掘中国哲学宇宙观的蕴含，并以跨文化的同类材料为广阔的参照背景，在运用跨学科和跨文化的方法对

上古神话作深度解读方面，做了成功而可贵的探索。但是，数十年以来，从事原始文化的整体（跨学科）研究的人并不多见，这一方面固然和研究领域里的“门户”观念有关，另一方面，我们也不能不看到，各门学科在个人身上做到综合并做一个学术“通才”，是一件很难成就的事情。我本人虽然兴趣较广，在母校陕西师范大学求学时既已对人文科学的许多学科有所涉猎，然而真正要搞整体研究或跨学科研究，我深知自己的知识训练与功力还差得太远，在许多方面的了解还不够深入，因此，本书里的探索可能有这样那样的错误，但是这是我的错，是我功力不逮的错，而不是整体研究或跨学科研究这个方向的错。我之所以斗胆不顾或曰打破学科界限而闯入岩画研究的领域，一方面是期望本书的研究能够起到抛砖引玉的作用，另一方面也是有前辈学者做出榜样和示范，给了我勇气和启发。

在人类学和考古学界颇负盛名的张光直教授曾精辟地指出：“研究中国古代史和古代社会，并没有什么本行和外行之分，或者说哪个学科是专门研究中国古代的。学科是次要的，而中国古代史的现实则是主要的。研究中国古代社会或者文明，对象是一些具体资料，包括考古的、文献的资料。任何工具都可以拿来利用。目的是把可以利用的事实以及在能力所及的范围之内能挤出来的所有信息都挤出来。假如这牵涉到外行或其他学科的工具，也不必客气，完全可以使用它。所以，研究中国古史所需的工具，有历史学、考古学、美术史、社会语言学、体质人类学、比较社会学和世界史等。把这些学科融汇贯通，说起来容易做起来则有困难。”^①

^①张光直，《中国青铜时代二集》，第118—119页，三联书店1990年版。

这番话虽然是针对中国古史研究来说的，然而对于岩画研究又何尝不是如此呢？所以，本书所取的资料和信息并不限于某个学科，而是采取“拿来主义”，把可以利用的事实以及笔者目前所搜集到的信息都加以辨析并为我所用。这里面还有一个是“六经注我”还是“我注六经”或者是“以证引论”还是“以论带证”的问题，相信读者诸君自有评判。

应该强调指出的是，按照实证主义者的理解，任何一门学科的研究，只有当其结论能够与经验材料相符，能够得到直接的感觉经验验证时，才称得上具有科学性。然而，事实上，大多数人文学科就其本质而言都不是所谓“硬性实证”的学科，象语言学、社会心理学、人类学等学科的课题不可能运用纯粹的归纳法来解决，其结论也不可能具有象数学或逻辑学原理那样的严密性和精确性，不过，这并不意味着这些学科在科学史上没有价值和存在的权利。如前所述，由于原始文化情境在很大程度上的不可再得或再现（世界现存原始民族只能部分地成为我们研究的经验对象），对语言的起源、艺术的起源和原始思维等课题的研究也只能主要以建立假说的方式来进行，如何建立尽可能完善的假设是这些课题研究的最重要环节。^①正是在这种意义上，朱狄先生在所著《艺术的起源》的“序”中说：“我相信，艺术起源的最有价值的探索将是对原始人的‘实践’活动的一些特殊形式所作出的种种假设性探索。……原始艺术家留下的唯一心理记录也就是他们的艺术品，而能代替他们回答问题的人只可能是和他们已经相隔了几万年之久的后代人，所以，在目前我们只能这样认为，即使是那些看来有相当说服力的理论（例

^①参看叶舒宪，《原始思维发生学研究导论》，载《哲学研究》1988年第2期。

如巫术论），它本身也还是猜测性的。因此，一种绝对可靠的、权威性的理论实际上并不存在。而那些权威性的著作所发表的意见实际上也无不带有多元论的色彩”。^①本书可以说正是对原始人的实践活动即生殖巫术与生殖崇拜所作的一种探索，它本身自然难免有假设的性质，但是，我希望自己的探索能够遵循胡适所说的“大胆假设，小心求证”的操作原则，力求打破划地为牢的成见。

尽管我们对原始文化和原始艺术（包括岩画）的关注是多方面的，研究的愿望也是良好的，然而理想和具体研究之间总是有较大的差距，正象美国人类学家弗朗兹·博厄斯指出的那样，科学的逻辑是一种永远达不到的理想，我们的工作无非是努力缩短这种理想和我们之间的距离而已。^②鉴于岩画学在国内起步较晚，而运用跨学科材料综合研究岩画的情况尚不多见，我们的尝试还不能企望一下就有收获。

“千里之行，始于足下”，我们只想从大处着眼，从小处做起，将我们的研究中心首先放在一些小问题或小专题上，而不去做那种面面俱到的描述，因为我们相信：“千万个小问题的解决，足以促进几个中问题的解决；千万个中问题的解决，足以促进几个大问题的解决。只要我们努力从事于小问题的研究而得其结论，则将来不怕没有一个总结论出来。”^③是所望焉。

①朱狄：《艺术的起源》，“序”第3—4页，中国社会科学出版社1982年版。

②参看张晓凌：《原始艺术研究的方法论》，载《美术史论》1992年第1期。

③顾颉刚编著：《古史辨》第2卷，“自序”第8页，上海古籍出版社1982年版。

第二章 原始猎牧业文明 与巫术思维

在今天研究岩画或原始艺术的学者当中，那种认为原始艺术品是一种消闲之作的观点已经显然具有了隔靴搔痒和雾中看花的性质。早在1934年，鲁迅先生在《且介亭杂文·门外文谈》中就曾指出：“画在西班牙的亚勒泰米拉(Altamira)洞里的野牛，是有名的原始人的遗迹，许多艺术史家说，这正是‘为艺术的艺术’，原始人画着玩玩的。但这解释未免过于‘摩登’，因为原始人没有十九世纪的文艺家那么有闲，他的画一只牛，是有缘故的，为的是关于野牛，或者是猎取野牛，禁咒野牛的事”。^①然而，也正是在今天的一些研究岩画的文章里，我们还时时可见那种把某幅岩画仅仅解释为一个“狩猎场面”或“放牧场面”之描绘的情形，也有人研究岩画时只是对画面的细节作一些诗意的、想象的描绘，比如，形容某动物可能遇见了什么兽害，在惊恐失措地奔跑，某动物在快速前进等等，不一而足；还有的将岩画与原始思维、原始巫术做简单的联系之后，未能站在理论的高度来真正阐明原始思维与原始巫术的关系究竟是一种怎样的关系？岩画与原始思维、原始巫术的关系到底怎样？而我们

^①《鲁迅全集》第6卷，第87页，人民文学出版社1981年版。

研究岩画，解读岩画，首先要面对并解决的正是这样一些问题，回避了这些问题，我们的研究就迷失了方向，就只能在迷惘中徘徊或止步不前。

第一节 关于“原始思维”与“巫术思维”的名称问题

俗话说：“名不正则言不顺”。对文明以前或科学思维之前思维方式的认识之所以在很大程度上出现零乱和歧义纷呈的局面，恰恰是因为“原始思维”这个概念本身是相当含混不清的，而问题的症结又在“原始的”(primitive)这个词的所指具有含混性、多义性。早在上个世纪末，研究原始艺术的德国学者格罗塞将“原始民族”界定为“具有原始生活方式的部落”，^①但是他首先碰到的正是“原始的”一词的这种多义性，“任何一个社会学者都说起‘原始民族’，然而任何一个社会学者使用这个名词时，差不多总含有些不同的意思。我们如果说‘原始民族’这个名词是全部文化科学中最不一致最模糊的概念之一，虽然象是过火了一点，但也并不算太过火。”^②研究原始思维的早期专家列维——布留尔在把现存的土著居民称为“原始民族”时也特意声明：“‘原始’之意是极为相对的。如果考虑到地球上人类的悠久，那么，石器时代的人就根本不比我们原始多少。严格说来，关于原始人，我们几乎是一无所知的。因

^{①②}格罗塞：《艺术的起源》中译本，第31页和第26页，商务印书馆1984年版。

此，必须注意，我们之所以仍旧采用‘原始’一词，是因为它已经通用，便于使用，而且难于替换”。^①在当代人类学和史前学研究中，“原始”一词一般专指使用非书写语言的民族，如果将文字系统的有无作为判定“原始民族”与“文明民族”的一个标准，那么所谓“原始”就成了与“文明”相对的概念，表示前文字的（preliterate）、前文明的或史前的（prehistoric）。尽管如此，原始的概念还是常常发生误解和争议，因为一些著名的人类学家，如博厄斯、列维——斯特劳斯等认为史前民族与文明民族在智力和思维方式方面并没有质的差别，只是量和程度的不同，他们力避使用“原始思维”的说法，或者在使用“原始”一词时总是把它放在引号中，而宁愿采用“没有文字的民族的思维方式”、“原始人的心灵”（博厄斯1911年著作名）、“野蛮人的心灵”（列维——斯特劳斯1962年著作名）、“神话思维”（卡西尔用语）等说法。

无论采用怎样的说法，所谓“原始思维”至少应该有两方面的含义，一、它是相对文明人而言的原始人的思维，二、它是相对思维发展高级阶段而言的初级的或原始的阶段，这个复合词应该是文明人的思维或科学思维以前存在的一种相对独立的思维形态的总称。从发生学上考察，我们可以把原始思维的发生过程初步划分为三个连续的阶段，它们依次是：

（一）动作思维阶段（始于五百万至三百万年前）。

（二）表象思维阶段（始于大约十百万年前）。

^①列维——布留尔：《原始思维》中译本，第1页，商务印书馆1981年版。

（三）语言意象思维阶段（始于大约一万年）。

如果以思维的内容特点及实际功能为标准，我们又可以把原始思维的发生过程划分为两大阶段：

（一）法术思维阶段（自我中心性思维）。

（二）神话思维阶段。

这种划分同样有其相对性，高级形态的思维阶段以低级形态的思维阶段为发生基础，同时又包容前一阶段的思维形态，而不是完全取而代之。^①明确这一点，对于我们的研究来说至关重要。列维——布留尔在谈到不同思维形态的包容性时曾经指出：“在人类中间，不存在为铜墙铁壁所隔开的两种思维形式——一种是原逻辑的思维，另一种是逻辑思维。但是，在同一社会中，常常（也可能是始终）在同一意识中存在着不同的思维结构。”^②涉及原始文化和原始艺术的研究，人们也常常可以见到对原始思维、法术思维、巫术思维、神话思维，野性思维等名称的随意使用或混合使用的情况，因此，我们在本章中首先要对这些术语做一番名实之辨。

根据现代人类学家的分类，法术通过机械或行动用外力以影响他人；而巫术则是靠巫师固有条件去达到同样的目的。^③实际上，法术和巫术同是英文Magic的意译，而且行法术或巫术的人名称也很多，依地而异，有的称巫(wizard)、

①关于原始思维的阶段划分，参看叶舒宪《原始思维发生学研究导论》，载《哲学研究》1988年第2期。

②列维——布留尔：《原始思维》中译本，第3页，商务印书馆1981年版。

③参看《简明不列颠百科全书》第2卷，第845页，中国大百科全书出版社1985年版。

覡 (witch)，有的称禁厌师 (sorcerer)，有的称医巫 (medicine man)，或者称萨满 (shaman)、僧侣 (priest)，或者称术士 (magician)，名称虽不一，实际的性质则全同。^①从思维结构上看，法术与巫术的实质相同，因此本书统称之为巫术或巫术思维 (Magical Thought)。这样以来，按照我们在上文中的阶段划分，原始思维作为前科学思维阶段的思维形式的总称，就包括了巫术思维与神话思维 (Mythical Thought) 两个发展阶段。从发生学的顺序上，巫术思维要早于神话思维，而且岩画的产生与巫术密不可分，“可以认为在所有原始宗教信仰中，对岩画的产生发生最大影响的是巫术的信仰，其次才是其它的原始宗教信仰”。^②不仅如此，我们可以说离开了巫术性的使用和操作（这一点我们将在下文中展开讨论），岩画就失去了发生和生长的土壤，正所谓“皮之不存，毛将焉附”。为此，我们在本章中试图阐明巫术思维的主要特征及其与岩画的发生学联系，而不是去泛论原始思维的一般特点。

第二节 巫术思维在原始猎牧业文明中的地位 and 重要性

人类学与史前学的研究表明，人类第一次艺术创造大概在欧洲和亚洲冰河期的晚期，距今三万二千年到一万二千年左右，前后共长二万年。在这段时期内，人类学会了用符

^①参看林惠祥，《文化人类学》，第263页，商务印书馆1991年第2版。

^②朱狄：《原始文化研究》，第617页。

号来装饰自己，装饰工具，装饰坟墓以及居住的房屋。冰河时期的艺术家们发展了几乎艺术生产的所有加工技巧，包括石质的、骨质的、象牙的、泥土的圆雕、浮雕以及在这些材料上的各种刻划符号。这些艺术现象首先引来的是一种巫术论的解释。早在1890年，弗雷泽在《金枝》中曾就人类思想方式发展的一般进程问题总结出一个公式，即巫术——宗教——科学。在弗雷泽看来，人类的思想是逐渐进化的，在所谓巫术时代，巫术观念占据统治地位，人们借助于运用错误推理而产生的种种办法来控制自然。继而进入宗教时代，人们把超自然的力量个性化为神灵，借助于它的帮助，消灾弭祸，求福祈祥。最后进入科学时代，这是由于人类对于巫术无效的重大发现所带来的一场缓慢但却是根本性质的革命的结果。弗雷泽认为，正如人类文明在物质方面到处都有过石器时代一样，在智力方面也都有过巫术时代，对于巫术功效的信仰，是一种真正全民的、全世界性的信仰，

“假如巫术是直接由推理的基本程序中演绎出来的，而且实际上人的思想几乎同时也陷在误信之中，那末，宗教则是以非愚昧的心智所能企及的一些概念为基础的。所以，很可能是：在人类发展进步过程中巫术的出现早于宗教的产生，人在努力通过祈祷、献祭等温和谄媚手段以求哄诱安抚顽固暴躁、变幻莫测的神灵之前，曾试图凭借符咒魔法的力量来使自然界符合人的愿望。”^①在《金枝》的启发下，1903年，S.雷纳克在《艺术与巫术，关于驯鹿时代绘画和雕塑的谈话》中第一次把旧石器时代的艺术与交感巫术联系在一起，

^①詹·乔·弗雷泽《金枝》中译本，第84页，中国民间文艺出版社1986年版。

并把旧石器时代的艺术看作是史前人巫术信仰的一种证明。1905年，雷纳克又在《祭礼、神话和宗教》一书的“巫术的艺术”(L'art et la magie)这一章中明确提出：原始艺术家遗留在法国洞穴中的岩画和雕刻，目的不在于使人愉悦而在于召唤或祈求精灵。雷纳克认为旧石器时代艺术揭示了当时巫术信仰的两个最重要的目的：通过巫术去促使动物大量繁殖；通过巫术去确保狩猎成功。自此之后，巫术论很快被一些后继者接受，一些学者还将史前艺术中的巫术类型分为两种，即狩猎巫术(hunting magic)和丰产巫术(efficacy magic)，并且认为几乎所有史前艺术都处在这两种巫术概念的覆盖范围之内。巫术论之所以被普遍接受，最根本的原因不在于一些有声望的人类学家和考古学家对它持赞成态度，而是由一系列事实所能给出的旁证而得到支持的，比如，许多史前岩画或雕塑作品存在的地方几乎都是人迹罕至的地方，这无疑是精心选择的一种结果。这样看来，把巫术与原始艺术联系在一起思考的作法由来已久，而且，“巫术论是至今为止解释旧石器时代艺术最有影响的理论，在旧石器时代艺术发现以来，巫术论的解释一直处于统治地位，因此这种理论是最值得注意的”。^①

尽管如此，巫术在原始猎牧业文明中的重要地位仍然未能受到足够的重视，巫术如何在这种文明中得以运作的真相在很大程度上也没有给以揭破。人们在研究远古文化时或者喜欢用“万物有灵论”的概念，或者喜欢使用“图腾崇拜”的概念，许多国内学者往往不加批判地引用“图腾”这一概

^①朱狄：《原始文化研究》，第306页。

念来解释中国文化的文身现象、龙、凤、龟、麟崇拜等，这种观念和做法实际上是相当可疑的。二十世纪人类学中的文化历史学派曾经指出，在许多保持着原始文化的部族中，并不存在社团图腾或个人图腾，也不存在性别图腾或禁婚图腾。事实上，图腾说本身就异说并陈，范·吉普(Van Gemp)在《图腾制真相》(1920)一书中描述了四十余种不同的图腾制理论，40年代，戈德·维瑟(Golden Weiser)在所著《图腾制的分析研究》中则指出，十九世纪人类学者认为图腾是原始文化普遍阶段的观点已经完全过时了。^①在研究中国各民族古代社会的文化时，许多学者也几乎都要照讲以鱼为图腾说、以蛙为图腾说、以花为图腾说、以鸟为图腾说、以葫芦为图腾说、以龙蛇为图腾说等等，国内学者赵国华已经有力地证明半坡彩陶的鱼纹，时代稍晚的彩陶蛙纹、花卉纹以及中国母系氏族社会晚期文化遗存中彩陶上的蜥蜴纹、壁虎纹、龟纹、蛇纹、山形纹、虎、野牛的形象等都是生殖崇拜文化的象征符号。^②这不由地使我们想起张光直先生的话：“在任何一个学科尤其是历史很悠久的学科里面，我们的思想包袱是沉重的。所以有时候，我们要把过去所有的成见暂时地、完全地抛除，从头想起”。^③为此，在本书中，我们尽可能慎重地避免涉及“图腾”或“图腾崇拜”这类概念，并且把巫术思维的问题提升出来作重新讨论。

一旦我们深入到远古文化的界域中去，便不难发现，无论是史前洞穴壁画，还是原始的装饰艺术，其最重要的主题

①参看《何新集》，第470—471页，黑龙江教育出版社1988年版。

②参看赵国华，《生殖崇拜文化略论》，载《中国社会科学》1988年第1期。

③张光直，《中国青铜时代二集》，第116页，三联书店1990年版。

就是动物，而且往往是作为狩猎对象的动物，有学者认为，旧石器时代的艺术本质上可以径称为“动物艺术”(animal art)。如果说人类从事农业生产始于公元前一万年，那么人类从事狩猎与采集则远在此之前。宗教史学者拉斐尔·佩塔佐尼曾经把人类文化的发展划分为三个阶段，即狩猎采集阶段、进入“文明”的农耕阶段和形式比较繁复的农耕阶段，每一阶段都有其相应的神话：第一阶段为动物神话，第二阶段为丰产神话，第三阶段为救世主神话。^①姑且不论这种划分是否严密，它至少表明了一个事实，即神话的第一个主角和主题是动物。在中国商周时代的神话与美术中，动物同样占有极重要的地位：在神话里，动物所扮演的角色，从族群的祖先，一直到上帝的使者，从先祖英雄的伴侣，一直到为英雄所征戮的恶魔。动物在神话中的重要地位，甚至比表面看得出来的还要大些。杨宽等历史学家认为中国古代圣贤豪杰的传说中，十中有九原是动物神灵的化身。在美术上，种种动物或动物身体的部分构成商周两代装饰美术单元的主体，而出现于青铜礼器、兵器、用器、车马器、乐器、数种的陶器、木、骨与玉的雕刻与镶嵌、漆器及青铜与骨制的器物上。此外，动物还是木石雕刻造型的主要母题。^②凡此种，不能不使我们想到岩画的最普遍也最常见的母题——动物与狩猎。换言之，上古神话及艺术中的动物母题都是以原始猎牧业文明为宏观背景的。德国民族学者和旅行家封·登·斯坦恩在谈到巴西的印第安人时说：“只有把这些人看作狩猎

①参看《民间文学理论译丛》第一集，第91页，中国民间文艺出版社1986年版。

②参看张光直：《中国青铜时代》，第288—289页，三联书店1983年版。

生活的产物，我们才能了解他们。他们全部经验的最重要部分都是和动物界相联系的，而且在这个经验的基础上形成了他们的世界观。因此，他们的艺术的题材也是以令人沉闷的单调方式取自动物界。可以说，他们的全部令人惊异的丰富的艺术是生根于狩猎生活之中的”^① 我们认为，这段话说明了狩猎文明与原始艺术中的动物题材的渊源关系，然而仅此是不够的，应该说动物形象在上古神话、岩画和装饰艺术中的主导地位表明：艺术在发生期所具有的极大的实用功利价值就表现在它是狩猎巫术的一种手段，一种工具，它是为获取食物和保证狩猎成功服务的，因此，上文中所说的“装饰艺术”中的动物形象，其本真的意义也并非“装饰性的”。相反，动物形象或主题在远古文化中的主导地位恰恰是动物最初作为人的生命力或生存完全要依靠的东西，在原始猎牧民心目中占据的至高无上而又无处不在的地位的真实反映。在农耕出现之前，主要依靠狩猎来争取生存的部族，真正面临的是哈姆雷特提出的：“生存还是死亡，这是一个问题”。在这种极端困苦的环境中，食物被当作生命的创造者与维持者，被看作神圣的最高实体而受到礼拜，正如古印度的《泰帝利奥耶义书》（Taittiriya Upanishad）中所说：

所有生物都从食物中生长 (From food all creatures
are produced) ,

栖息在大地上的芸芸众生 (All creatures that dwell
on earth) ,

谁不靠食物就能活命无恙 (By food they live) ,

^①转引自《普列汉诺夫美学论文集》，第335页，人民出版社1983年版。

天天进餐人才能闯关飞奔 (And into food they finally pass, 引者按：这句话意思是只有进食人才能最终越过死亡关口)。

食物也就成了万物的酋长 (Food is the chief among beings) ,

人人都把它当作万灵药吞 (Therefore they call it the panacea) ,

有朝一日能得到全部食粮 (Verily he obtains all food) ,

梵天也会被当作食物来尊 (Who worships Brahma as food) 。

因为它是所有生物的酋长 (For food is the chief among beings) 。

人铁饭钢万灵药人人颂扬 (Therefore they call it the panacea) 。

食物中能诞生出子子孙孙 (All creatures are born of food) ,

靠了食物他们才继续成长 (By food they continue to grow) 。

所有生物由它来喂饱抚养 (Creatures feed on it, it upon creatures) ,

为此之故它才被称为食粮 (Therefore is it called food) 。

①

威廉·范隆在所著《艺术》一书中曾精辟地写道：“…

①转引自朱狄，《原始文化研究》，第353页。

…猎人易于在他行猎之前就耽迷于猎物的搜索，史前人，例如只有一点点农业知识的游牧民，他每天的食物完全要依靠狩猎，如果他没有捉到雄鹿、野猪或熊，他就没有东西可吃，当他挨饿，而妻儿也同样挨饿之时，他整个的生存哲学，整个的宗教，就会围绕着这些野兽旋转，这些动物也就是他们留给我们的绘画形象，这些动物不是吃他就是被他所吃，因此，这些动物就在他的生活中起着举足轻重的作用。”^① 岩画中最主要的动物形象是牛、羊、马等大型草食动物而较少出现危险动物、鸟类动物和食肉动物，这可以作为上述观点的一个重要旁证。

也正是在这里，在人与动物的既相互依存又相互敌对的关系中，我们发现，神话世界观的早期阶段并没有把人同动植物的世界完全分割开来，美州的卢伊塞人（Luiseno）认为所有的动物都是人（all animals were still people），爱斯基摩人也认为“动物常常就是人”，“所有活的东西彼此都很相似”（all livings were very similar to each other）。^② 布须曼人（the Bushmen）至今无法在人与动物之间作出区分，马来人（the Malays）还相信老虎与大象在丛林中有它们自己的城市，它们在那里有房子住，各方面的举止和人类别无二致。^③ 所谓的“图腾制”（totemism），即相信人与动物具有亲缘关系，也正是以人与动物的“一体感”为基础的，某个宗族或氏族（clan）和它的“图腾动

①转引自朱狄：《艺术的起源》，第138页。

②参看朱狄：《原始文化研究》，第354页。

③参看恩斯特·卡西尔：《象征形式的哲学》第2卷（神话思维）英译本，第179页，耶鲁大学出版社1955年版。

物”的关系说到底实际上是一种巫术效力交感 (sympathy) 的关系，因此我们可以说巫术的交感律是所谓“图腾制”的基本形式。由此，我们触及了原始猎牧业文明中人与动物之关系的实质，也就是卡西尔早已指出的“在原始思维中，人与动物的最初关系既不是纯粹实践上的，也不是经验—因果性的；它纯粹是一种巫术关系。在原始人看来，动物似乎比其他任何生物更容易赋予巫术的力量。”那种超自然的魔力首先被赋予诸如大象、老虎、犀牛这类大型动物身上。绝大多数原始民族都认为在某个季节出现的动物，就是这个季节的“制造者”或“携带者”：在神话思维看来，春天的的确是燕子“带来”的。动物对自然和人带来的影响完全是一种巫术的影响，同样，人的实践活动与动物界也首先是一种巫术的联系。狩猎的成功不仅取决于奉行一系列的行为规范，更重要的是要以人与猎物之间的巫术联系为先决条件，据研究者的观察，在所有北美印第安人中间，“真实的”狩猎活动开始之前，必须要进行一场巫术性的狩猎，这种巫术性的狩猎活动常常通宵达旦，并且伴随着各种防御措施和禁忌规则。这样以来，要猎获野牛就要先跳野牛舞，要详尽而逼真地模仿出捕获野牛和杀戳野牛的细节。这种仪式不是一种游戏或伪装，而是“真实的”狩猎活动的一个组成部分，因为后者的成功与否从根本上取决于这种巫术仪式的严格执行。显而易见的是，在原始人看来，人与动物共同生活在一种巫术的情境 (magical context) 之中，二者所具有的巫术能量 (magical energy) 可以不断地相互传递。① 卡西尔指出，神

①参看恩斯特·卡西尔：《象征形式的哲学》第2卷《神话思维》英译本，第182—183页。

话观念的第一个和最直接的形式是和效力 (efficacy) 世界紧密相联的, 通过巫术意志的全知全能或思想的万能 (omnipotence of thought) 来操纵现实、控制自然, 这是人对自己为现实赋予形式之能力的最早的和最原始的意识, 也是巫术世界观 (the magical world view) 的核心。^① 关于这一点, 利普斯也曾写道: “原始人的世界是一个巫术的世界。……对原始人来说, 普遍存在的‘力’完全是自然的, 因为根据他们的思想方法, 超自然的东西也是客观存在。我们称为信仰的现象, 对他们来说却是知识的表现。他们一切行动和思想, 是由可见的和不可见的世界所有事物和因素都是相互联系相互渗透这一概念中所指导的。影响和利用这些神秘的‘力’的努力, 便称为巫术。”^② 不仅人与动物的关系是一种巫术的关系, 我们“甚至可以前进得更远些, 肯定说, 至此为止我们所谈过的一切风俗, 关于狩猎、捕鱼、战争、疾病、死亡等等的风俗以及一般说来与原始民族的集体表象相符合的许多风俗, 都具有巫术的性质”。^③ 换句话说, 巫术是原始人类的“在世方式” (the way of be-in-world), 巫术思维是他们的认知体系和行为体系, 原始的舞蹈、绘画、音乐、雕刻等都是巫术的一种工具。在巫术实践活动中使用的绘画、雕刻, 其形象不仅是对自然物的模仿, 而且还要在巫术仪式中担当必要的角色。例如, 独龙族的男子在进行集体狩猎前, 要举行一种射击预演, 在剥下树皮的

①参看恩斯特·卡西尔:《象征形式的哲学》第二卷 (神话思维) 英译本, 第167页。

②利普斯:《事物的起源》中译本, 第29页, 四川民族出版社1982年版。

③列维-布留尔:《原始思维》, 第284页。

树干上，用木炭画出各种野兽的形象，然后，猎手进行射击，他们认为自己所画的图画具有某种魔力和生命，因而希望从画上获得一种力量，他们相信在预演中射中什么野兽，在实际狩猎中便可获得什么野兽。^① 我们研究岩画，就不能不考虑它在巫术中的使用和操作，也不能够忽视它在巫术仪式中所担当的角色和功能。

更进一步说，巫术思维从本质上是一种动作思维，即一种用手来进行的思维。列维——布留尔曾经为我们作了极为重要的提示：在史前时期，手与脑是这样密切地联系着，以致手实际上构成了脑的一部分，文明的进步正是由脑与手的相互作用而引起的。因此，我们要再现原始人的思维，就必须重新发现他们的手的动作，因为说话离不开手的帮助的原始人，也离不开手来思维，手的动作中密切结合着他们的语言和思维。原始人用以表示人、物和行动的“会意符号”，有一个突出的特点即差不多总是运动的描写。它们表达的或者是四足动物、鸟、鱼等等生物的姿势，或者是它们的习惯动作，或者是捕捉它们时的动作，或者是制造、使用什么东西时的动作等等。^② 这些在岩画中表现得也异常明显，我们所见到的岩画意象绝大多数都是关于动物和人的动作姿势的意象。在一切客观的因果联系未被认识之前，原始先民把一切事物的运动和变化都归结为自己的动作操作的结果，人的动作始终成为他们意识中的原因的一端。他们把狩猎的成功看作是在

^① 参看刘锡诚：《原始艺术与民间文化》，第230页，中国民间文艺出版社1988年版。

^② 参看列维——布留尔：《原始思维》，第154—155页。

预演中射中动物“形象”的结果，把事情的如愿以偿看作巫术操作的结果，这与儿童在游戏时用自己的动作将外在现实向自我同化的思维方式极为相似，对于婴儿来说，他所感知的东西全都和自己的动作联系在一起，外在的一切运动似乎只是他的欲望和动作的延伸。比如他把得到食物看作是自己的“吃”的動作的结果，把视觉形象认作是自己“看”的動作的延伸。发生认识论的创始人皮亚杰（Jean Piaget）把这种用自己的動作和愿望去同化外在事件的无意识行为称作“自我中心式的同化”（egocentric assimilation）。^①事实上，巫术思维在这一点上和儿童的動作思维是“异形同构的”。

大量民族学资料证明，在大多数原始社会中都并存着两种语言，一种是有声语言，另一种是手势语言。前者一般不甚发达，而后者却异常发达和完备。比如迪埃利族（Dieyerie）对于一切动物、一切土人、男人和女人、天、地、行走、骑乘、跳跃、飞翔、游泳、食、饮以及其他许多事物和動作，都有自己专门的手势符号来表示，他们不发一言就能交谈；不同部族的印第安人彼此不懂交谈对方的有声语言的任何一个词，却能够借助手指、头和脚的動作彼此交谈、闲扯和讲各种故事达半日之久。^②手势语言的高度发达正是原始人動作思维或手的動作在其智力活动中所起作用的自然后果，也可以说是一种必然结果。恩格斯曾谈到猿类直立行走使手

^①参看让·皮亚杰《儿童的游戏、梦和模仿》英译本，第199页和第203页，纽约1962年版。

^②参看列维-布留尔，《原始思维》，第152页—153页。

变得自由，在完成从猿到人的转变过程中具有决定意义，“随着手的发展、随着劳动而开始的人对自然的统治，在每一个新的进展中扩大了人的眼界。他们在自然对象中不断地发现新的、以往所不知道的属性。”^①从进化和发生学的角度来看，手的解放对大脑的进化无疑起了相当大的推动作用，那么，我们同样不难想见，在思维发生的初期阶段，手的作用要比大脑所起的作用大得多，恩格斯也正是在这种意义上才强调了手的进化论含义。我们说人类的第一种思维形式——巫术思维是一种动作思维，正是因为这种思维本质上是用手（具体地说是手，抽象地说是操作）来进行的，离开了动作性，这种思维形式便不复存在。巫术不仅仅是一种理念上的信仰，它总是要和动作、仪式、操作等相携手而出现，它是原始先民的实践体系和行为体系，由此看来，他们不只是为了画出某幅岩画来“表现”或“体现”一种巫术的信仰，而且绘制一幅岩画的过程本身包括刻一刀、绘一笔都可能是巫术动作的具体实施过程。欧洲旧石器时代洞穴岩画、我国云南仓源岩画、阴山岩画、乌兰察布岩画、非洲布须曼人的岩画等等，都有图象重叠和多次重刻的痕迹，这就暗示我们：一个巫术仪式要使用一次图象，每次重绘本身即是巫术仪式的一个组成部分。也正是在这个意义上，我们说岩画是巫术仪式中所使用的一种工具。

审视现存的岩画，我们仍然可以找到一些巫术与刻绘合一的痕迹。例如，阴山岩画中的狩猎图将猎手的弓箭与被猎

^①《马克思恩格斯选集》第三卷，第510页，人民出版社1972年版。

杀的动物身体直接相连，这种刻绘过程本身即是巫术意志的实施过程，表明原始人把绘制这幅图象本身看作巫术效应的一次实现（参看图1），他们将理想的狩猎结果——弓箭的百发百中外化为一种图画意象，而巫术思维中的图画意象并不只是实物的替代或象征，它本身就被看成实物，具有和实物同样的实在性（actuality）。在狩猎和采集阶段，人手中所拥有的石斧、

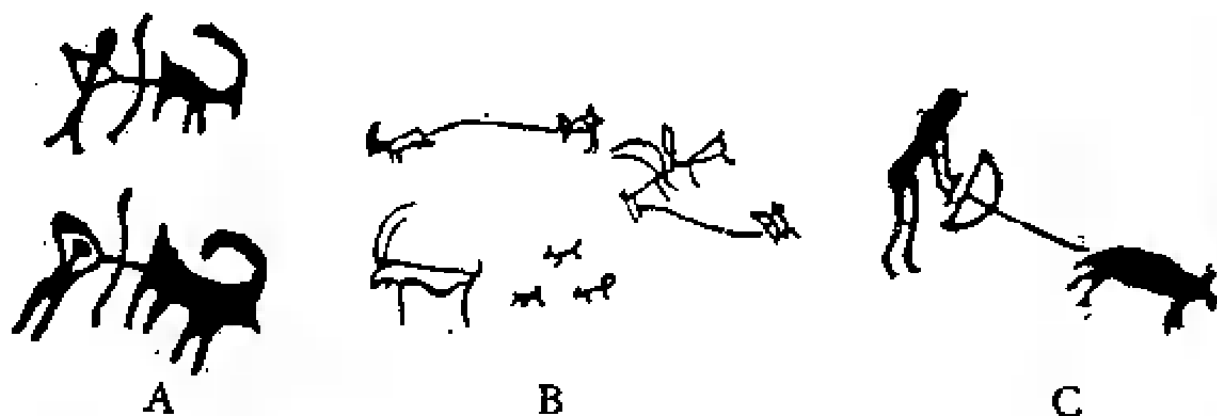


图1 《阴山岩画》图113①

弓箭这类工具粗糙而不发达，它们的实际运用常常被看成巫术行为的一个补充。列维-布留尔指出，在原始人看来，狩猎、捕鱼的工具和方法必须拥有巫术的力量，在对它们举行了特殊的仪式以后，它们必定赋有了神秘的力量，否则，不管猎人或渔人有多么灵巧，不管使用什么工具和方法，仍然不能达到目的，即使是最有经验的猎人和渔人也会碰不到野物或鱼，即使碰到了，它们也会避开他的圈套、陷阱或鱼网、钩钩，或者是他的弓箭失灵，枪击不中。即使击中了猎物，它也不会受伤，或者即使受了伤，也会隐失得让猎人找不到它。除了对狩猎工具和方法施加巫术的影响之外，还要对猎物和猎人自己施行巫术行动，“这些事实是很有意思的。它们清楚地说明了狩猎在本质上是一种巫术的行动。在狩猎中，一切不是决定于猎人的灵敏和膂力，而是决定于神

① 董山林：《阴山岩画》，文物出版社1986年版，以下只注书名和原图序号。

秘的力量，是这个神秘的力量把动物交到猎人的手里。”^①当原始人把自己的意志、愿望通过绘画外化为图象时，这



新疆米泉县独山子岩画 新疆托克逊县科普加依岩画 新疆裕民县撒尔乔湖岩画
图2

实际上是实现了自己对外在对象的一种虚拟的控制。我们可以依据岩画图象中构成事件的必要因素的自足与否，把图象区分为“自足型图象”和“非自足图象”。所谓“事件”指原始人意志和愿望的投射，如生殖事件、狩猎事件等等，对于狩猎民族来说，“猎获动物”就构成了他们巫术中的设想事件。这一事件的构成要素至少要有有一个狩猎者（携带武器或徒手捕捉）和一个动物。因此，我们可以把原始艺术品中的单独动物或单独人的图象，称为相对于“猎获动物”事件的非自足图象，将至少包括一个狩猎者和动物的图象称为自足型图象。生殖事件则至少要有有一个阳性（无论是人、动物还是植物）因素和一个阴性（无论是人、动物还是植物）因素，我们同样可以把只具备单一性别物象的图象称为非自足型图象，将至少包括一个阳性和一个阴性物象的称为自足型

^① 参看列维-布留尔：《原始思维》，第220—228页。

图象。^①

依照这一标准，自足型图象与非自足型图象似乎是一目了然的。例如，新疆米泉县独山子村岩画中的猎羊图中，两个猎人的箭已直接插入大角羊的后臀（参看图2A），新疆托克逊县科普加依岩画中甚至将弓箭作“变形”处理后与大角羊的身体连接（参看图2B），新疆裕民县撒尔乔湖岩画也将猎人的弓箭与猎物臀部直接连在一起（参看图2C）。这些图象本身的刻绘，已经实现了原始猎牧民猎获动物的巫术意志，可以称得上是一些自足型图象，这类图象的刻绘行为本身即是巫术意志的实现。然而，

还有一类岩画，其中狩猎者并没有出现，例如阴山岩画中有一幅只画了一张带箭的弓，对准了左边的一只马鹿（参看图3）；法国贝尔尼发洞穴岩画只画出一只被标枪击中的毛象（参看图4）；西班牙冈达莫洞穴岩画也只画出一只受重伤的鹿，其身上已有多处被击中（参看



图3 《阴山岩画》图619

图5）。我们发现，尽管这些图象中没有出现狩猎者的形象，但它们仍然是巫术意志的一次完美实现，换言之，它们仍然可以称得上是自足型图象。如果说构成巫术仪式需要三个基本的要素，即施法者、施法动作和施法工具，那么施法动作则是巫术仪式的核心，有了施法动作，施法者与施法工具才能发生接触和联系。在上述图象中，不需要猎手出现，弓箭或

^①参看牛克诚：《原始艺术品在巫术中的使用与操作》，载《美术史论》1991年第1—2期。

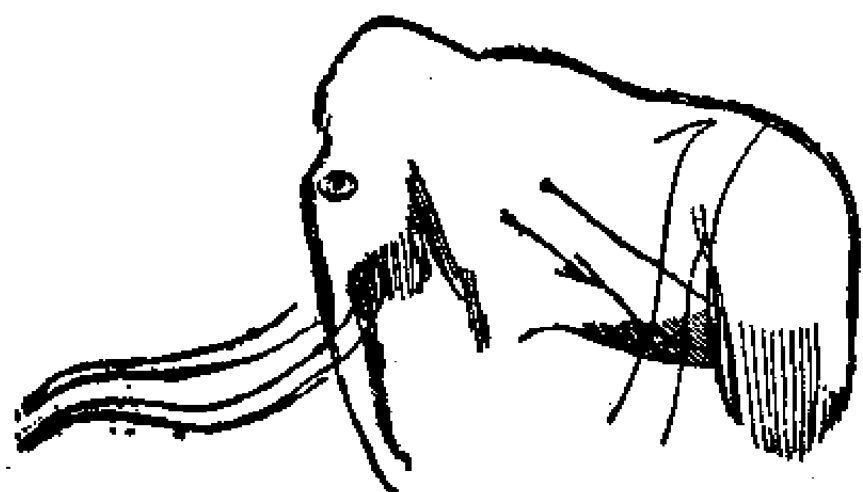


图4①

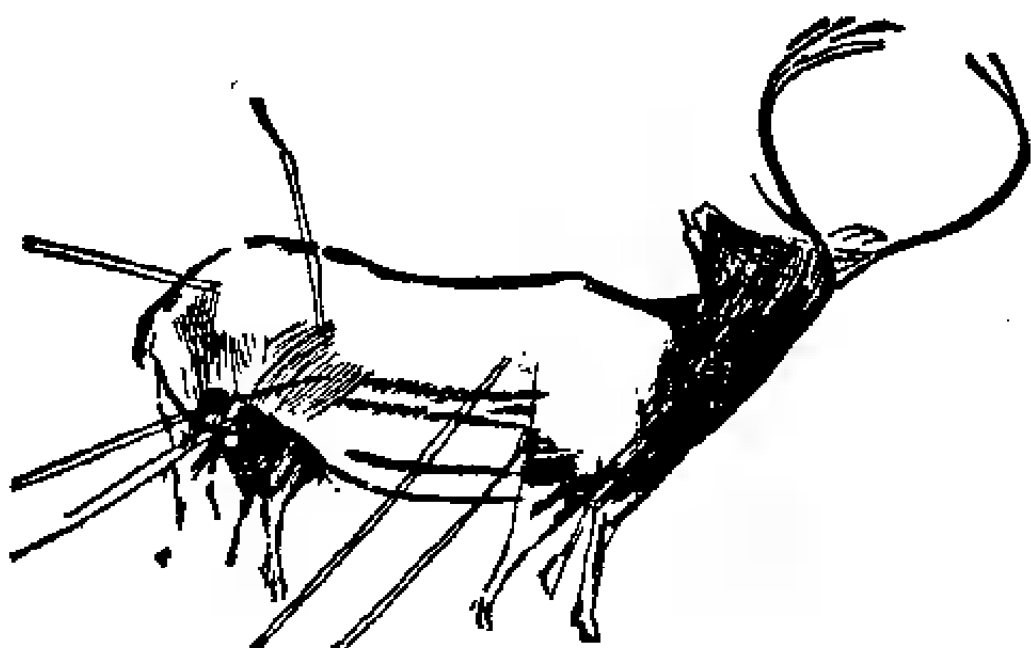


图5 (《世界岩画资料图集》，第4页)

①采自李焱、刘方编绘，《世界岩画资料图集》，第4页，中国工人出版社1992年版，以下只注书名和页码。

标枪刺入、朝向猎物已经足以构成一种施法动作，因而也就可以完成一个相对独立的狩猎事件。由此看来，只要一幅图象能够构成一种施法动作，它就应该属于我们所说的自足型图象的范畴。

阴山岩画中还有一些图形，盖山林先生或者释为人面像



A

(《阴山岩画》图783)



B

(《阴山岩画》图810)



C

(《阴山岩画》图1259和图1260)

图 6

和马（参看图 6 A），或者释为人面像（参看图 6 B和C）。笔者认为这些结论有望图生义之嫌。如果我们仔细辨识图 6 中的三组图像，似可发现一个潜在的规律：A 组图象的圈外是一动物的具象形体，圈内是动物的角与头的局部；B 组圈内和圈外均为动物角的写实图象；C 组图象中动物角的写实形象则完全移到了圈内。如果我们洞察了巫术思维与神话思

维的形象与实物认同、局部等于全体的逻辑，^①那么，这三组图象的巫术意味也就昭然若揭了：图中近似方形的圆圈实际上是一种“巫术圈”，要知道在巫术思维中，将动物角的形象置于这种“巫术圈”内，就等于将整个动物置于巫术的遥控之中，这一点在A组图象中看得最清楚，从B组到C组，图形逐渐由写实到抽象，其巫术的含义也就益加潜隐。这些图象也同样可以划到自足型图象的范围中来。

无独有偶，我们在甲骨文与金文的图画文字中也发现了巫术思维的例证和“活化石”，从而使文字学家和传统的考据学者摇头不已的古文字哑谜得以涣然冰释。在第四期甲骨文中屡见一种字形，或者是在一个椭圆形或方形的圈外画两个脚印，或者是在一个方圆形圈内画两个脚印，在圈外再画两个脚印（参看图7上半部分）；此字又屡见于商代金文，只是脚印画成实心的，两个在圈内，另两个在圈外，或只是两只在圈外，或只是两只在圈内（参看图7下半部分）。这个字旧释为围，于省吾释为征，^②意即猎取野兽，犹甲骨文中杀人以祭叫作伐，杀牛羊以祭叫作卯，都是典籍所不见的。我们可以更进一步地说，这个字的意思是将动物的蹄印置于

①卡西尔曾写道，“对于神话思维来说，所有的内容都聚集在一个单一的现实平面上；〔原始人所〕感知的一切都具有这种现实的特性；形象和词语一样被赋予了实际的效力；一个人的形象正象他的名字一样，是另一个自我；对他的形象所发生的事情，同样会对他本人发生。因此，形象巫术（image magic）与实物巫术（object magic）从来密不可分。巫术的对象可以是某个人的形象或者是他身体的某个部分，比如他的指甲或者他的头发”〔《象征形式的哲学》第2卷（神话思维）英译本，第42页〕。

②参看于省吾，《甲骨文字释林》，第268页，中华书局1979年版。

巫术的圈内，其图象意义正在于通过控制动物的局部（蹄印）来控制或猎取动物的整体，参照我们在上文中对阴山岩画（图6）的解读，岩画与文字的相互印证，在巫术思维

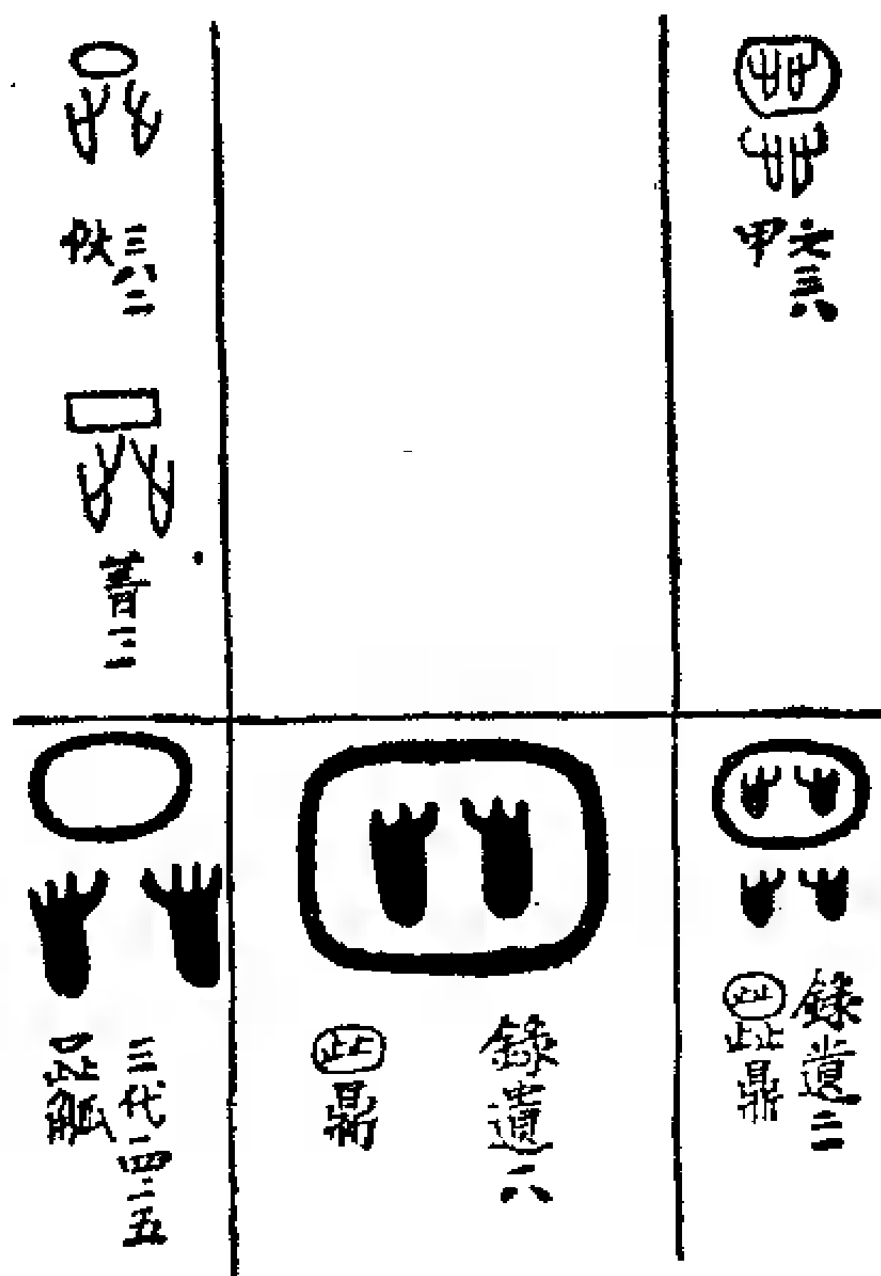


图7 ①

① 采自高明《古文字类编》，第629页，中华书局1980年版，以下只注书名和页码。

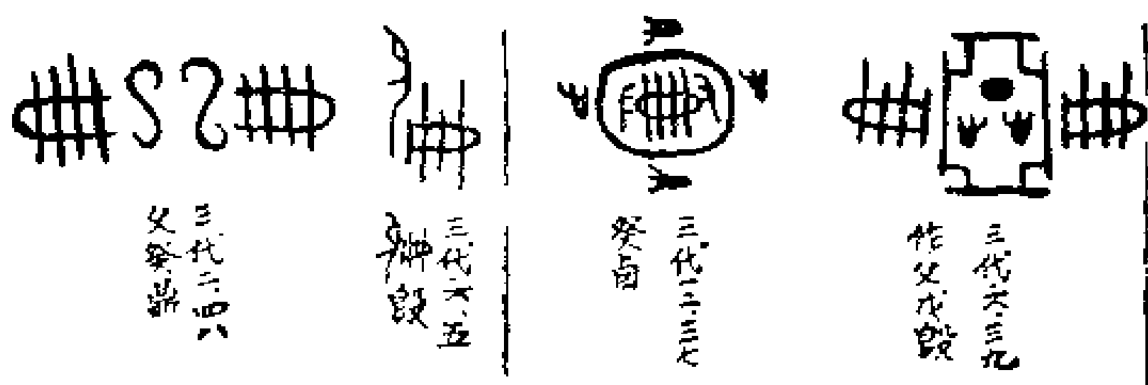


图 8 (见《古文字类编》，第635页)

方面可谓有异曲同工之妙了。

甲金文中还有一类图形文字(参看图 8)，向来是一些无法索解的哑谜，也很少有人问津。在这些栅栏状的图形中间同样出现了动物蹄印的图案或某种动物形体的变形图案，而且这些图案大多是成对出现的，初看起来，我们似乎很难明了这些抽象图案的原初含义了。值得庆幸的是，金文中的某些象形文字为我们提供了宝贵的线索。这类象形文字在栅栏状图形之间明白无误地画着动物的具象形体，而且动物的上方还画上两只眼睛，作监护或看守之状(参看图 9)，这与我们上文中分析的岩画的自足型图象如出一辙，何其相似乃尔！这些图画文字的刻划正象那些岩画的刻绘一样，分明是远古人类巫术意志外化的一种物证和表现形式。

《世本·作篇》说：“相土作乘马”，“亥(王亥)作服牛”。由此可知，殷人在早期是以游牧为主，到相土、王亥时代就已然“服牛”、“乘车”，即以牛马驾车骑乘。到了卜辞所反映的殷代后期，殷人的主要社会生产是农业，但当时地广人稀，牧场广大，畜牧业仍很发达。据朱芳圃《甲骨学文字编》统计，在常用的甲骨文字中，有关鸟兽、畜

牧、狩猎的字占17%强，较之有关农业种植等类尚多2%强，

“足证畜牧业在殷代和农业的比重还是不相上下，或且过之”。^①事实上，我们的确可以透过现存的甲骨文与金文而

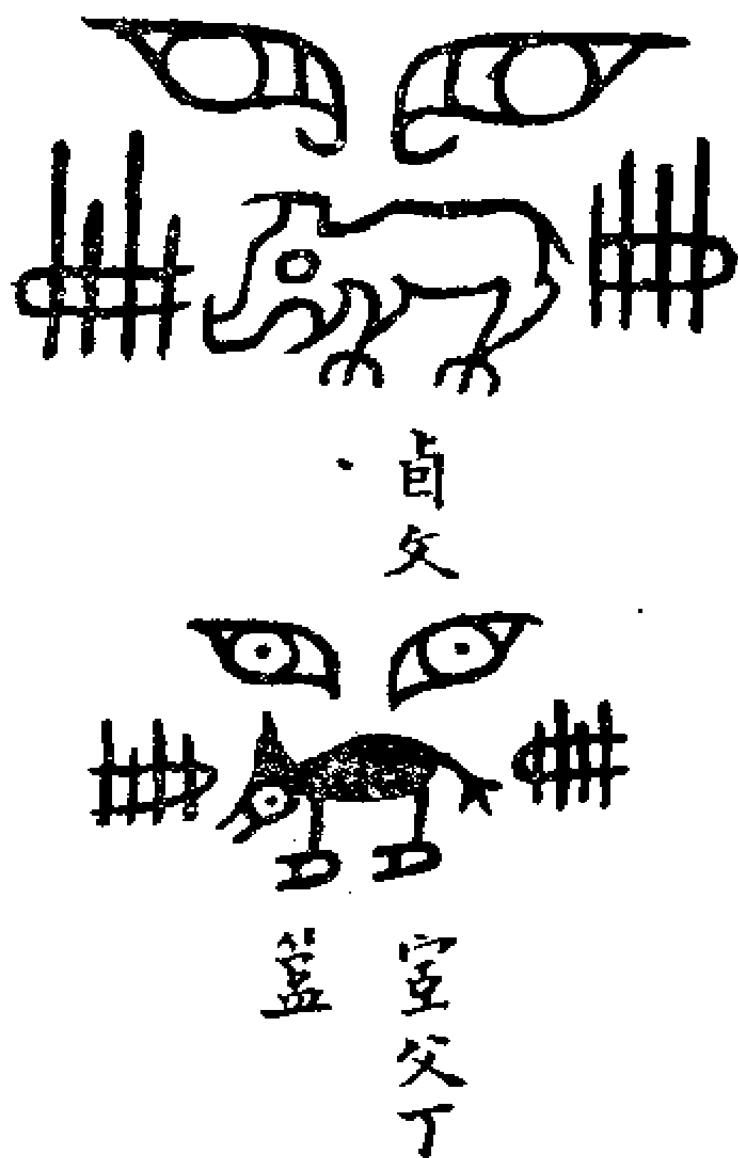


图 9 ②

①参看温少峰、袁庭栋：《殷墟卜辞研究——科学技术篇》，第227页，四川省社会科学出版社1983年版。

②采自容庚编著《金文编》，第845页，科学出版社1959年版，以下只注书名和页码。

隐隐地看出远古的猎牧文明在殷商时代的延续和折射，这种延续和折射不仅反映在有关鸟兽、畜牧和狩猎的文字方面，而且也表现在神话和生殖观念等方面，关于后者，我们将在以下章节中作进一步讨论，此暂不赘。

甲骨文中从各种兽形从U的字常见（参看图10），于省吾谓此字形象挖地为坑以陷麋鹿，疑为𪔐的古字。^①《说文》□部曰：“𪔐，译也，从□化声。率鸟者系生鸟以来之名曰𪔐，读若玃。𪔐，𪔐或从□从𪔐。又音由”。闻一多先生在“释𪔐”一文中曾引《通鉴》纪注：“安南出象处曰象山，岁一捕之。缚栏道旁，中为大阱，以雌象行前为媒。遗甘蔗于地，傅药蔗上，雄象来食蔗，渐引入栏，闭其中，就阱中教习驯扰之。始甚咆哮，阱深不可出，牧者以言语谕之，久则渐解人意”。闻一多认为，凡媒之类以类相诱者，皆以雌诱雄，象媒谓之𪔐，鹿媒谓之𪔐（将此字形与图10中的甲骨文字形相比较，若合符契），雉之媒谓之𪔐，鸱鸺（chī xiū，俗称猫头鹰或夜猫子）之媒谓之𪔐，这四名各有专字，“殆有经济的意义存焉”。^②可惜闻先生未能从巫术上识破这些字的“真相”。事实上，相信雌性动物具有神秘的巫术吸引力和繁殖力，这是农业时

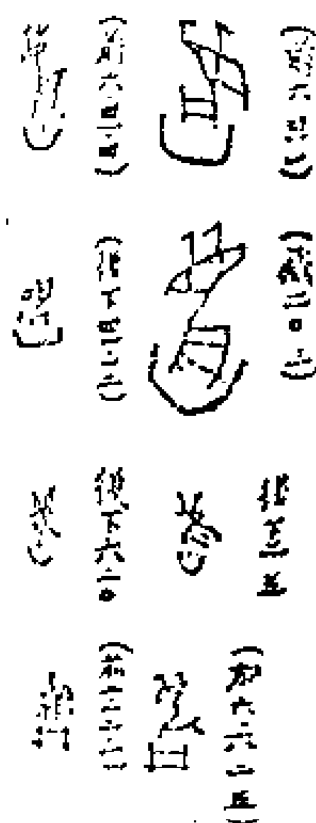


图10②

①参看于省吾，《甲骨文字释林》，第271页。

②采自《闻一多全集》，第2卷，第547页，三联书店1982年版。

③参看《闻一多全集》第2卷，第550—551页。

代以前的狩猎时期的普遍信仰，不仅动物的同类可以以雌诱雄，而且，按照上文中论述的人、动物、植物的巫术能量可以相互传递的巫术思维通则，女性也同样可以吸引禽兽。比如越南庙里的女娲泥像两腿分开，瑶人说，女神坐着用手打开阴户是为了吸引禽兽，他们相信她有一股神气。^①在古汉语中，人以异性相诱者名之曰瑶，比如宋玉笔下诱惑楚王的瑶姬；今人称妓女为瑶，《山海经》中“服之媚于人”的菰草，实际上都来自瑶，这种文字“活化石”清楚地表明动物的异性相诱与人的异性相诱在巫术思维中是相通的，后世所谓的“瑶”，其本义当为男女相招诱之歌。由此，我们不难看出，甲骨文中的 U 形或 □ 形再配以动物的形体图案，并不是狩猎活动的写真，而是狩猎巫术的一种表现形式，即试图通过雌性动物的巫术效力或吸引力来诱陷动物。甲骨文中的“𧈧”（为）字从手从象，本义为以手服象（参看图 11），就甲骨文中的图形本身而言，它仍是一般人巫术意志外化的一种图象形式：他们希望通过画出一幅以手抓象的图画而



图 11（采自《殷一多全集》第 2 卷，第 547 页）

①参看〔苏〕幸福清：《中国神话故事论集》，第 174—176 页，中国民间文艺出版社 1988 年版。

在现实中能够真正使这种动物束手就擒。甲骨文中的手、U形和口形，正象岩画中的弓箭、标枪或○形一样，是对动物实施巫术的一种手段和方式。

在巫术思维中，人的主观意愿直接影响和控制着现实，人的活动永远是原因，现实的变化永远是结果，主体靠自身的活动和动作来强迫现实发生变化。这一特点在金文中也可以找到不少例证。如金文中有一种图画文字，在“亞”形中画上某种动物形体和弓箭，明显具有用箭猎获动物的巫术含义（参看图12）。还有一类金文，在动物形体旁画出手或以手拿某种利器以朝向动物身体（参看图13），另一类更直接画出双手擒拿动物或以手执利器朝向动物身体的图案（参看图14），这些图画文字并不象我们所易于认为的那样，是某些猎杀动物场面的客观描绘，而是在清楚地强调一个事实：即原始猎牧民在获取其生存必需品或在进行动物捕猎时，必然伴随有种种巫术仪式或巫术咒语，原始狩猎工具的使用往往被包容在巫术的思维观念之中，我们今天看到古人留下的某幅动物图或狩猎图，往往会毫不犹豫地判定它是某个狩猎场面的真实描绘，而对它实乃巫术思维的产物这一点视而不见，正因为原始的巫术情境无可挽回地失落了，所以我们很容易以今推古——用今人的眼睛去看待远古的文化遗存。这不能不说是对于岩画或甲金文中的图画文字的“误识”或“误读”。

我们从岩画和甲金文的图画文字中举出用作巫术工具的实例，意在说明或强调：在原始猎牧业文明中，巫术思维是占统治地位和起主导作用的一种思维形式，不了解巫术思维的特征，我们就无法洞察岩画图象的意蕴，也就无法窥见原

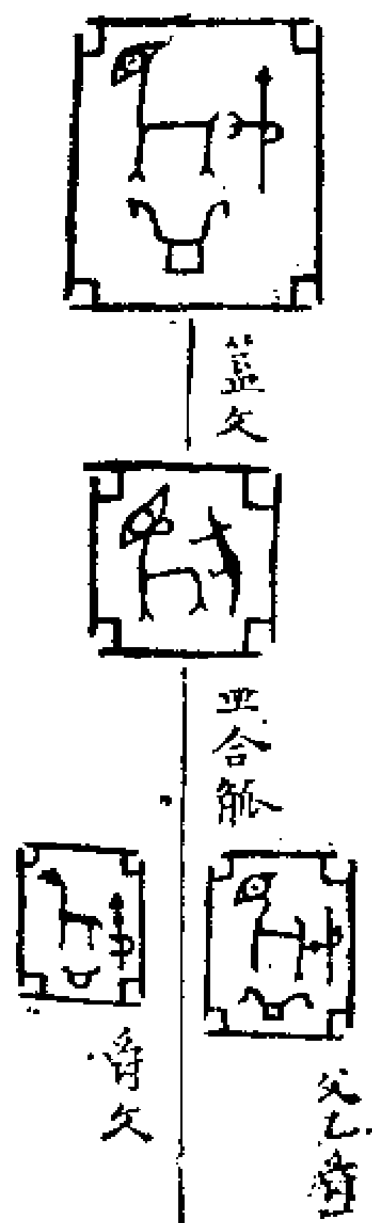


圖12 (《金文編》，第830頁)

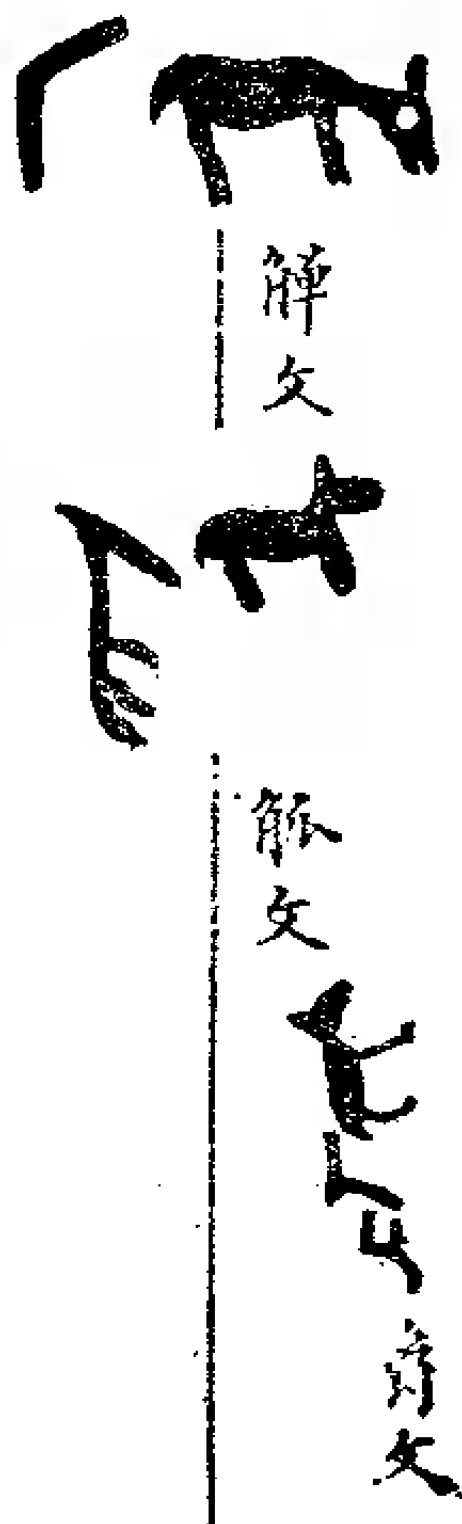


圖13 (《金文編》，第842頁)

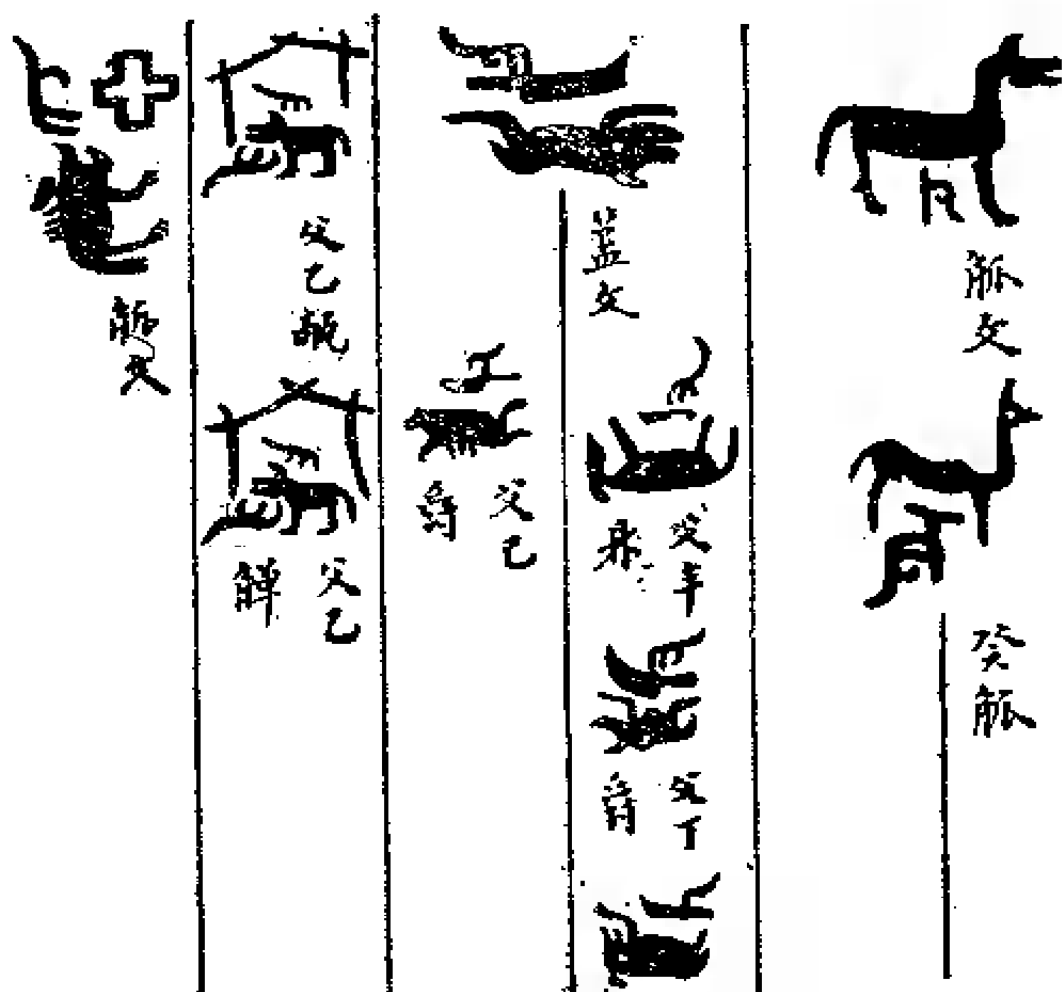


图14 (《金文编》，第843页)

始猎牧业文明的真相，因为从根本上说，岩画是应巫术的需要而产生的，它是巫术思维的产物，它是实施巫术意志的一种工具。只有立足岩画的巫术属性，我们才能认识它的其它属性。所谓岩画与巫术思维的发生学联系，其含义也正在于此。

第三节 巫术思维的主要特征

既然巫术思维在原始猎牧业文明中有如此重要性，我们

就不能不花费一定的篇幅来探明它所具有的主要特征。实际上,我们在本章第二节中已经或多或少地涉及到了这个问题。

笔者曾指出,原始人的世界是一个主体与客体尚没有分化的客观实在结构,他们的巫术和仪式活动,如言语巫术(认为言语具有实物的力量)、名字巫术(认为说到某个人的名字就会危害到那个人本身,因而他们有名字禁忌)、形象巫术(认为伤害某个人的画像或影子就等于伤害了他或她本人)等,实际上都有一个共同的、基本的特点:即把外在的客观事件同化为主观的心理事件。当原始人刺穿他的敌人的画像时,他相信他的敌人实际上已经死了,于是这个举动就等于真的杀死了敌手。他相信咒语有实际的召唤力量,于是在原始人看来,只要念这种咒语,就会招来所需要的实物。^①在这里,人的主观性心理事件永远构成外在的客观事件的原因。原始人不承认任何“偶然的”存在和事件,“总而言之,不能想象任何意义上的一种‘偶然’事件,可谓神话思维的特征。常常是我们从科学的立场来说起的‘偶然’,神话意识却声称有一个原因,并且在任何独立的场合都要假定这样一个原因”。^②神话思维虽然在发生学上晚于巫术思维,但其关系并不是单纯的否定和取代关系,而是转化和包容的关系。神话思维有脱胎并继承巫术思维的一面,比如,巫术思维与神话思维都有一种“解释癖”,即不承认偶然事件,执著于因果关系的寻求,然而,所不同的是:巫术思维将这

^①参看我的《神话发生的心理基础初探》,载《新疆教育学院学报》1991年1—2合期。

^②卡西尔《象征形式的哲学》第二卷《神话思维》英译本,第47页,耶鲁大学出版社1955年版。

种原因归结为人的主观动作或操作，而神话思维则将一切事物的终极原因解释为某个至上神的意志。正因为神话思维有包容巫术思维的一面，所以在所有较为发达的、文明社会的神话和人为的宗教中依然保存着大量法术和巫术的成分。^①

巫术思维的根本特征在于它认为世界上的一切都是有原因、有目的的；经验思维在特殊的“原因”与特殊的“结果”之间建立了一种对等关系，然而对于巫术思维来说，“原因”是可以自由选择的，不同时间或空间的事物可以相互发生关系，因而都有可能产生一种因果联系，这似乎可以称为原始人的一种“因果本能”(the causal instinct)，弗雷泽所说的“交感巫术”(sympathetic magic)正是超越了不同事物之间的时空差异，而在那些空间上临近、时间上先后或早晚出现的事物之间建立普遍的因果联系，这样以来，不同时空因素之间的张力就消融在这种巫术“原因”的简单认同之中了。

巫术思维或原始思维的另一个基本逻辑表现在：它在某个具体事物的整体和部分之间假定了一种特殊的联系。按照我们的日常经验的理解，整体是由其部分组成的，自然科学的逻辑是整体来源于部分；在原始思维看来，整体并不是由部分“组成”，也不能分解成部分；部分直接就是整体，它可以发挥整体的功用。部分与整体是同一个东西，它是巫术效力的真实载体(a real vehicle of efficacy)，从巫术方面说，控制了局部就等于控制了整体，任何一个人，只要获得了某个人身体的最重要部分——比如他的名字，他的影

^①参看叶舒宪：《神话思维再探》，载《文艺理论研究》1992年第1期。

子，他在镜中的映像，在原始思维看来，这些都是他真实的“组成部分”——他就获得了控制这个人的巫术能量，他就可以占有这个人。

巫术思维的第三个特点在于它对表象和真实、愿望与满足、形象与实物缺乏明确的划分或区别；在我们看来纯属“表象”（representation）的地方，巫术思维却看到的是真实与表象的同一（identity），在我们看来不过是符号和相似性的东西，巫术意识和巫术知觉却看到的是实物本身。巫术的信仰者不仅相信事物的表象、符号和相似性是实施巫术效力的手段，而且也同样相信，控制了这些东西，就占有了这些事物本身。^①因此，巫术思维和神话思维一样，“缺乏抽象的概念，而且为了理解纯粹的意义，它就必须把这种意义转化成物质性的实体或存在。神话思维发展的所有阶段都是如此，不过，在神话的动作（action）中，这一点表露得最清楚”。^②在神话仪式中，动作的~~执行者~~可以变为他所代表的那个神灵，这种认同（identification）的基本含义在那些庆祝某位神祇死而复活的生殖仪式（fertility rites）中表现得最为明显：舞者就是神，他变成了神，这种现象恰恰说明：中国和巴比伦、印度的远古文化中曾经盛行的圣妓制度，实际上是主祭的巫王替神行使与圣女性交的义务，在这里，巫王就是神的化身。^③由此看来，仪式不能只是理解为信仰的再现，

①参看卡西尔，《象征形式的哲学》第2卷（神话思维）英译本，第40页。

②卡西尔，《象征形式的哲学》第2卷（神话思维）英译本，第38页。

③参看我的《论中国远古文化中的女性原型》，载《西域研究》1991年第2期；《天女与圣王，一个原型母题的跨文化研究札记》，载《中国比较文学》1992年第2期。

它不是信仰的复制或隐喻，而是一种绝对的真实。在大多数文化发展的阶段，都反复出现着一种信仰，即相信世界的生存和人类生活的延续依赖于仪式的正确执行。科拉印第安人和尤托托印第安人 (the Cora and Uitoto Indians) 重视神秘仪式的执行更甚于所有农业生产，他们相信所有的生长与繁殖都依赖于这些仪式。^①

列维——布留尔写道：“一般的抽象术语的简单表现，如人、动物、有机体，实际上包括了大量的要求在许多概念之间有明确关系的独立判断。而原始人的集体表象则不象我们的概念那样是真正智力过程的结果。它们的组成部分包括了情感的和运动的因素，而且，尤其是它们暗示着我们的概念的包括或排除是被一些或多或少明确限定的、通常都能被鲜明感觉出来的‘互渗’所代替。……显然，任何画像、任何再现都是与其原型的本性、属性、生命‘互渗’的。这种‘互渗’不应当理解成一个部分，——好比说肖像包含了原型所拥有的属性的总和或生命的一部分。原始人的思维看不见有什么困难使它不去相信这个生命和这些属性同时为原型和肖像所固有。……这意味着，从肖像那里可以得到如同从原型那里得到的一样的东西，可以通过对肖像的影响来影响原型。……这样的论点对于其他我们已经确证其神秘性质的集体表象，如关于人的名字和影子的表象，也是适用的”。^② 在中国古代，姓名是一个人的来源，也是他最本质、最内在的东西；同样，一个神的名字是本质和效力的真实组成部分，埃及

①参看卡西尔，《象征形式的哲学》第2卷（神话思维）英译本，第39页。

②列维——布留尔：《原始思维》，第72——73页。

的名字巫术神话，讲述女巫伊西丝(Isis)诱使太阳神拉(Ra)说出了自己的神名，从而获得了主宰这位太阳神和其他神祇的支配权。^①这是巫术思维在神话中的典型体现。列维——布留尔曾经把“前逻辑的”(prélogique)思维(《原始思维》中译本译为“原逻辑的”思维)特征概括为“互渗”(participation)，实际上正是指存在物或客体通过一定方式(如通过巫术仪式、接触等)占有其他客体的神秘属性，这也正是巫术思维的根本特征。

在一定的意义上，巫术世界观把主观的情感世界转译或转化为一种感性的、客观的存在，和神话一样，它的一般结构和总体功能在于用主观世界的范畴来解释客观世界，巫术思维显示了人类的自大和自负，“通过巫术意志的全知全能，

‘我’试图控制一切事物并且使它们服从于人的意图，然而正是这种努力表明它本身完全受到事物的支配和‘占有’。”^②这种因果关系的主体化，使人成为自然界万物变化的直接主宰者，在人与意志对象之间，还没有形成类似以后“神”这样的超越一切物质形态的至高的、抽象的中介物，因此，巫术总是与现实的、具体的、真实的、直接的等性质联系在一起，这种特点也决定了岩画的图象(作为巫术操作所使用的一种工具)愈写实、愈逼真就愈能实现控制它所替代的实物的功用。原始艺术风格从写实到抽象的演进，是和原始思维形态从巫术到宗教的演变过程相伴而行的现象。

应该强调指出的是，正象狩猎生活极具停滞性，即使进

①参看卡西尔，《语言与神话》中译本，第72页，三联书店1988年版。

②卡西尔，《象征形式的哲学》第2卷(神话思维)英译本，第158页。

入畜牧生活之后，狩猎仍然有其重要的意义一样，巫术思维也并非在某时某刻忽然消失或被它物完全取代，而是有其延续性，在后来的神话与宗教中仍然有大量的巫术成分或巫术色彩，这就造成了神话思维与巫术思维的相通与相同的一面，我们在本节中更多地正是就神话思维继承巫术思维的一面来谈论二者的相似特点的。

第三章 猎牧岩画与生殖岩画的 潜在联系

如果原始巫术的一个重要用途在于它是远古人类谋取食物和维持生存的手段，那么，我们说猎牧岩画显示了人类最初对食物的依赖，大概并不是一种唐突之论。弗雷泽曾经断言：“活着并引出新的生命，吃饭和生儿育女，这是过去人类的基本需求，只要世界还存在，也将是今后人类的基本需求。……因此，食物和孩子这两种东西乃是人们用巫术仪式来表演季节运行所追求的最主要的东西”。^①恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》的第一版序言中也讲过一段著名的话，尽管这段话已经多次被人引用，但是为了说明我们在下文中将要论述的观点，笔者愿意在此重引一次：“根据唯物主义观点，历史中的决定性因素，归根结蒂是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具有的生产，另一方面是人类自身的生产，即种的繁衍”。^②远古人类在洪荒初辟的时代，面对大自然的淫威，为了生存，为了发展，要

^①叶舒宪选编，《神话——原型批评》，第50页，陕西师范大学出版社1987年版。

^②《马克思恩格斯选集》，第4卷，第2页，人民出版社1972年版。

做两件大事，一件是生产劳动，一件是自身繁殖，这种说法本身没错。然而，长期以来，人们的一个习惯做法是：要么只是探讨前一种即物质生产活动，要么只是研究远古人类的生殖崇拜文化；在岩画研究界，人们也相应地只是看到原始猎牧岩画和人类的“食”有关，生殖岩画与“色”有关，而很少考虑原始的猎牧岩画与生殖岩画的关系问题，这个问题的实质是：在远古历史和文化中，两种生产的关系怎样，“食”与“色”的关系怎样？那种认为两种生产完全分离而且毫不相干的观点显然导源于弗雷泽、杰文斯（Jevons）、弗兰克·拜伦（Frank Byron）、马林诺夫斯基、布伊哥夫斯基（S.N. Buikovsky）、意大利马克思主义学者多尼尼、罗马尼亚马克思主义学者A. 泰纳谢等所倡导的产食文化理论，即认为人类在没有文字阶段的思维方式是被生活中维持生计的基本需要所决定的，“这些学者的不足或失误，是由于他们只认识到了食与人类生存的关系，没有认识到原始思维中食与生殖的关系，更没有认识到初民是将食服务于生殖的”。^①这样看来，人类自身的繁殖才是原始社会发展的决定性因素，生殖母题在远古巫术仪式、艺术、神话和宗教中有着举足轻重的作用，远古人类的求食，其根本目的在于“求子”——人类自身的生存和繁衍。透过原始文化与远古艺术的层层迷雾，我们仍可看出食与性的本真联系。

^①赵国华：《生殖崇拜文化论》，第386页，中国社会科学出版社1990年版，原文有着重号。

第一节 远古文化中的“食”与“色”

《孟子·告子上》：“食、色，性也”。《礼记·礼运》：“饮食男女，人之大欲存焉。”这些文字直白无隐地表明了饮食与男女在远古人类心目中的至高无上的地位。闻一多先生在《高唐神女传说之分析》一文中最早注意到了食与性的联系。《诗经·曹风·候人》之三章：“维鵜在梁，不濡其喙。彼其之子，不遂其媾”。一般对这句话的解释是以鱼鸟捕不着鱼起兴，来引发男女“不遂其媾”的感慨，鱼鸟“食”鱼似乎成为一种起兴的修辞手法；下文四章言：

“荟兮蔚兮，南山朝隤。婉兮孌兮，季女斯饥”。朱熹在《诗集传》里谓此句意思是“季女婉孌自保，不妄从人，而反饥困，言贤者守道而反贫贱也”，这种妄文生训的解释自然相当可笑。闻一多先生一针见血地指出，正如上文以鵜不得鱼比女子没得着男子一样，称男女大欲不遂为“朝饥”或简称“饥”，是古代的成语，相应来说，言性欲的满足则有“朝饱”、“朝食”或省称“食”等成语。^①例如，《周南·汝坟》：“未见君子，惄如调饥”，《陈风·衡门》：“泌之洋洋，可以乐饥。岂其食鱼，必河之魴。岂其取妻，必齐之姜。岂其食鱼，必河之鲤。岂其取妻，必宋之子”。《陈风·株林》：“乘我乘驹，朝食于株”；《楚辞·天问》：“禹之力献功，降省下土四方；焉得彼涂山女，而通之于台桑？閔妃匹合，厥身是继；胡为嗜不同味，而快朝

^①参看《闻一多全集》第1卷，第83页，三联书店1982年版。

饱？”：“食”字的这种用法到汉代仍十分流行。《汉书·外戚传》言“房与宫对食”，应邵注曰：“宫人自相为夫妇名对食”，这些都是古人称性交为食的铁证。笔者认为，饮食与性之间的隐喻关系或象征关系是后来才产生的东西，在远古文化中，尤其在巫术仪式中，求食与求子往往是一而二、二而一地结合为一体的，“食饥”与“性饥”、“食饱”与“性饱”在巫术世界观里也获得了认同，正如卡西尔所指出，“对于神话思维来说，隐喻不仅只是一个干巴巴的‘替代’，一种单纯的修辞格；在我们后人的反思看来不过是一种‘改写’的东西，对于神话思维来说却是一种真正的直接认同”。^① 闻一多先生敏锐地洞察到了饮食与性的隐喻关系，可惜未能识破二者实际上是一种直接认同的关系；《诗经》里的比兴手法，向来被看作一种纯粹的修辞手段，实际上，《诗经》作为中国第一部诗歌总集，是远古巫觋文化的直接产物，即使经过孔子的增删，其间受巫术思维和神话思维影响的痕迹随处可见。所谓的“比兴”手法，应该重新加以认识，不能仅仅看作一种修辞手法，限于题旨和篇幅，此处不遑细论。

饮食与性的一体关系在远古文化和艺术中有许多有力的证据。考古学家对原始社会遗址的分布情况研究的结果表明，傍水而居，是远古人类生活的一个重要特征，意在求鱼为食，则是显而易见的目的。捕鱼是晚期智人重要的生产部门，也就是说，在母系氏族初期阶段，人类普遍以鱼为食，而且鱼类这种食物对于人类的进步还起到过重要的作用。西

^① 卡西尔：《语言与神话》中译本，第111页，三联书店1988年版。

安半坡出土了许多种捕鱼工具，有骨制的鱼叉、精巧的鱼钩、沉重的石网坠等，表明半坡先民大吃其鱼。这其中大概含有一种巫术信仰，即采取食用的手段，将鱼类的旺盛繁殖力传递到人类身上。这样，鱼就具有了饮食和性的双重功能，可谓一身而二任焉。事实上，鱼在远古文化中也的确扮演着“食”与“色”的双重角色。闻一多先生在《说鱼》一文中指出，在中国语言中，尤其是在《诗经》及后世的民歌中，以“鱼”来代替“匹偶”或“情侣”，以“钓鱼”、“钓鱼”来代替“求偶”，以“烹鱼”、“吃鱼”来比喻合欢或结配，这类隐语多处可见，除了将被动方面比作鱼以外，又将主动方面比作一种吃鱼的鸟类，闻先生认为鱼的这一象征意义源出于鱼的繁殖功能，^①可谓一语中的。然而，“需要指出，象征不是初民的有意创造。它源于原始人类最初的浑沌不分，在人与植物之间，在人与动物之间，都还没有划出严格的界限。植物的生长，动物的繁衍，人类的繁殖，他们也都没有发现多少不同。这导致了他们的相类联想……这是一种原始思维，也是以往中外学者都忽略了的一个十分关键的问题。”^②因此，我们有必要区分“食”与“色”在远古时代的直接认同以及后来在二者之间衍生出来的一种象征或比喻的关系。李泽厚先生曾将鱼的生殖含义追溯到仰韶文化，他说：“像仰韶期半坡彩陶屡见的多种鱼纹和含鱼人面，它们的巫术礼仪含义是否就在对氏族子孙‘瓜瓞绵绵’长久不绝的祝福？”^③今天，我们已经可以有充分

^①参看闻一多：《说鱼》，载《闻一多全集》第1卷。

^②赵国华：《生殖崇拜文化论》，第394页，中国社会科学出版社1990年版。

^③李泽厚：《美的历程》，第20页，中国社会科学出版社1984年版。

的证据给这一问题以肯定的回答了。为了将鱼的旺盛生殖力转移给自身，半坡先民有一种特殊的巫术礼仪——“鱼祭”，半坡那些精制的鱼纹彩陶，便是神圣的祭器。远古的半坡人以鱼纹彩陶为祭器，从表面看是以鱼为神，崇拜鱼；从深层看则是以鱼象征女性生殖器，^①或者更真切地说，在半坡人的眼中，鱼的生殖与女性的生殖都只是一个不可分割的生命原则，因而直接把二者加以类比（analogy）和认同（identity），^②在生殖巫术的意义上，鱼的多产与女性的多产是等值的，因而我们可以看到鱼的含义在远古的演化层次：起初是与女性生殖器的认同（从外形上，鱼或双鱼的轮廓与女阴相似，从内涵上，鱼腹多子，繁殖力强，与女阴功能相同），尔后以鱼象征女性，到上古时发展为以鱼象征配偶（可以指男性）。

在半坡彩陶图案中还出现了人面衔鱼，鱼头寓有人面等奇特的图案花纹。人面衔鱼的图案大多绘在彩陶大盆内。从形象写实的人面衔鱼纹中，可以清楚地看出在人头上有耸起的发髻，髻中横束一发笄。下巴较尖，在嘴的两旁对称地各

①参看赵国华：《八卦符号与半坡鱼纹》，载苏秉琦主编《考古学文化论集》（2），文物出版社1989年版。

②N·弗莱指出，类比和认同（或译同一）是神话用以将自然同化为人类形式的两大虚构性原理，实际上，这也是原始思维的两大特征或原理（参看N·弗莱《神话，虚构与置换变形》一文，载W.J.贝特编《批评文萃》，第632页，哈考特·布雷斯·乔瓦诺维奇公司1970年增订版），在巫术思维中，直接类比或认同的形式很常见。

置一鱼，人面的额角全部染黑；另一类人面衔鱼纹渐呈图案化，头上的发髻概括为呈三角形状的几何图案，而且愈来愈高，下巴由尖变圆，人面也由杏圆形变为圆形，额部不再全黑；另一类额角为半黑半弧圆的不对称形，在人嘴两边相向的双鱼的鱼头与人面的嘴外廓相重，构成共用形，表现鱼和人面相结合的意思（参看图15）。此外，还有一种更为奇特的鱼头寓人面的彩陶花纹，这种纹样有的作具象的表现，画一条张着嘴的鱼纹，鱼的圆形头部中含着圆形人面的适合纹样。有的只是示意地表现，鱼头的外廓呈完整的几何形，鱼头形外框之中的部为扁方形的人面，下部为变形的鱼牙，也有在鱼头中含半个人面的象征性的图案花纹（参看图16）。

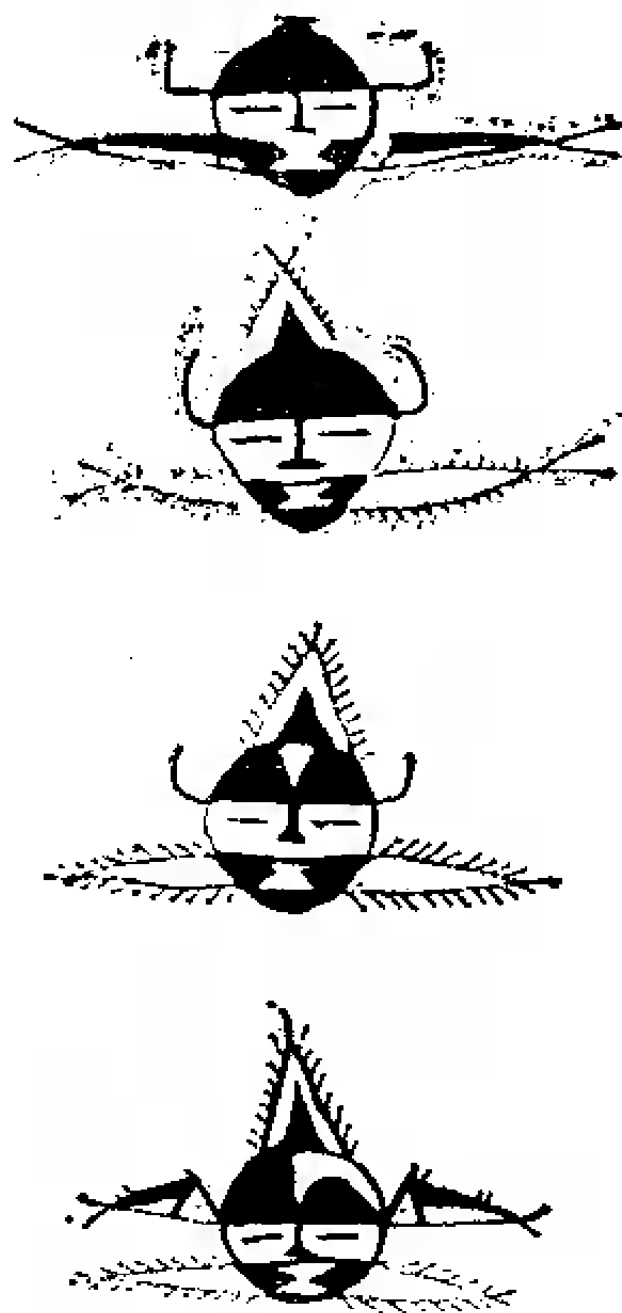


图15①

①采自西安半坡博物馆编《半坡仰韶文化纵横谈》，第117页，文物出版社1988年版。

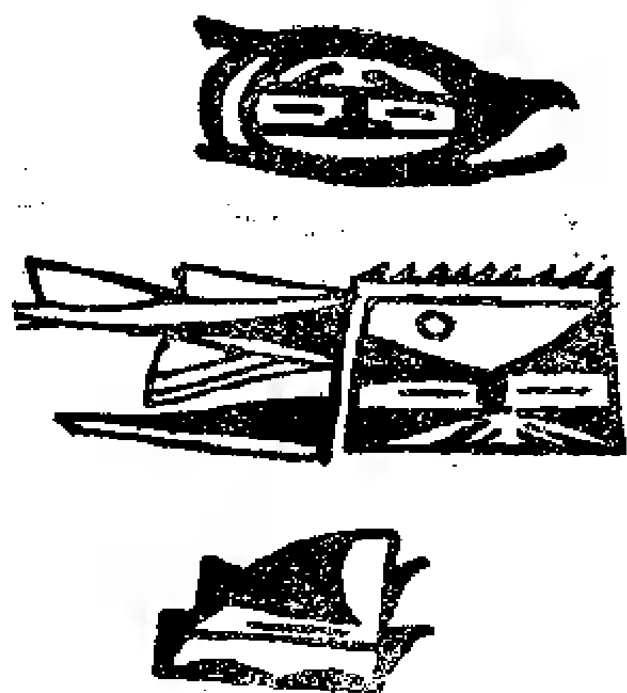


图16 (《半坡仰韶文化纵横谈》，第118页)

研究者们对这些图案的含义曾作出很多解释，有学者认为“不能简单地把人面和鱼相结合的纹样理解成捕鱼生产活动的直接反映。如果仅仅是要表现人吃鱼的话，是不会有在嘴两旁各置一条鱼的，更没有必要在头部的两旁也各置一条鱼。而在鱼头中寓有人面的奇特纹样，当然也不能解释为鱼吃人。

因为人和鱼的形象合而为一，这在自然界中是不存在的。”^①由于半坡彩陶艺术向来被认为是一种图腾艺术，所以前此对这些图案的解释也大体上以图腾说为主。事实上，如果从远古人类的巫术世界观出发，我们就不难发现：这些人面寓鱼和鱼头寓人面的彩陶花纹正是远古先民采用食用方式将鱼的旺盛繁殖力生长到自己身上的巫术信仰的真实写照。《淮南子·地形篇》：“后稷塋在建木西，其人死复苏，其半鱼在其间”，后稷是周族的先祖，死后一半身体化为鱼，论者据此认为周祖以鱼为图腾，实际上，正由于在远古时代，鱼的蕃衍与人的繁殖，其巫术效力可以相互传递，所以周人将其先祖后稷死后复生为“半鱼”，实际是巫术思维的一种表现形式；有了鱼与人的繁殖力的认同，人才能有

^①《半坡仰韶文化纵横谈》，第118页。

一种来源于鱼或奉鱼为祖先的信仰。在原始思维中，死亡不是肉体的消失，而是一种“变形”，一种转世或再生，后稷的神话正体现了这个特点。在半坡彩陶的人面鱼纹和鱼人面的纹样中，鱼也同样兼具了食物与生殖两种功能。

另一种兼具食物与生殖两种角色或功能的动物是“豕”。从卜辞中祭祀时大量用牲的材料可以看出，祭牲所用多为家畜，可知当时畜牧业已大大超过渔猎业而成为肉食与皮毛的主要来源，祭祀用牲以牛羊为主，其次为豕犬，不用马，后世所谓的六畜，即马、牛、羊、鸡、犬、豕，在殷代均已齐备。^①从卜辞反映出的狩猎情况来看，当时打猎捕获最多的野兽为麋、鹿、狐、豕（野猪）、獐、虎、象等，但作为牺牲的牛、羊、豕，犬等都是家畜，豢养在“牢”圈内。^②由此可知，“豕”是殷人的主要肉食来源之一。

甲骨文中对豕的性别有专字（参看图17）。闻一多先生在《释豕》一文中精辟地指出：甲骨文中腹下一划与腹连着者为牡豕，即豨，指种公猪，不连者是去势之豕，当释为豨（男子宫刑也称之为豨），去势之豕自无性别可言，所以，甲骨文表示豕之雄性的字为“豨”即豨，表示豕之雌性的字为“豨”即豨，两字绝无从豕者。^③豕之性别有专字，表明远古先民很早就关注到豕乃至一般动物的多产和繁殖力。在金文中，为了表示雌性豕的蕃衍能力与多产特征，特意将其腹部留下空白的刻痕，有的甚至在空白的腹部再刻画上小动

^①参看温少峰、袁庭栋：《殷墟卜辞研究——科学技术篇》，第232—234页，四川省社会科学出版社1983年版。

^②参看陈梦家：《殷墟卜辞综述》，第637页，科学出版社1956年版。

^③参看《闻一多全集》第2卷，第540—541页。



图17 《古文字类编》，
第196页）

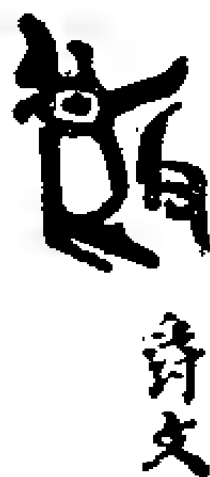
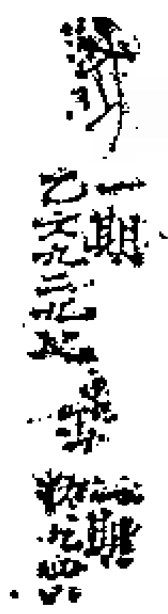


图18 《金文编》，
第843页）



《古文字类编》，
第607页）

物（参看图18），以强调雌豕的母性特质。无独有偶，用腹部中空的形式表现母性的多产，这也是岩画的常用表现手法。如印度色特昆达地区岩画表现怀胎的羚羊，便是在中空的腹部再画上一只小羚羊，作即将生产之状（参看图19）。阴山



图19 《世界岩画资料图集》，第103页）

岩画中画出两匹欲交配的马，其中雄马性器突出，母马腹部

也以空白形式为特征，同一画面的右下方似有一大人高举一



图20 《阴山岩画》，图74)

小孩（参看图20），整幅画面明白无误地表现出将动物的蕃衍与人的繁殖认同的巫术印迹，另一幅岩画以中空形式突出一只北山羊腹部的肥大，并且用三个圆点来符号化地表示雌性北山羊的旺盛繁殖力（参看图21）。弗雷泽指出：“〔原始人〕往往将复活植物的戏剧性表演同真正的或戏剧性的两性交配结合在一起进行，用意就在于借助这同一做法同时繁殖果实、牲畜和人。在他们看来，无论动物或植物的生命与繁殖，原理都是一个，并且是不可分离的。”^①正因如此，远古先民在岩画中也同样以腹中画以椭圆形圈来表现女性的生育力。例如，新疆米泉县柏杨河乡独山子村岩画，刻划一裸男，一手高举，一手下垂，双臂弯曲，阳器勃起；还有一腹部硕大的裸女，只刻出头、身、脚、手的形状，未刻出脸形与面部特征，腹部用椭圆形空白圈表示该女性的生育态式。这幅岩画上还凿刻有两只动物



图21 《阴山岩画》，图645)

^① 詹·乔·弗雷泽：《金枝》中译本，第473页。

（参看图22），这是人与动物的繁殖力可以相互影响、相互传递的巫术操作形式。

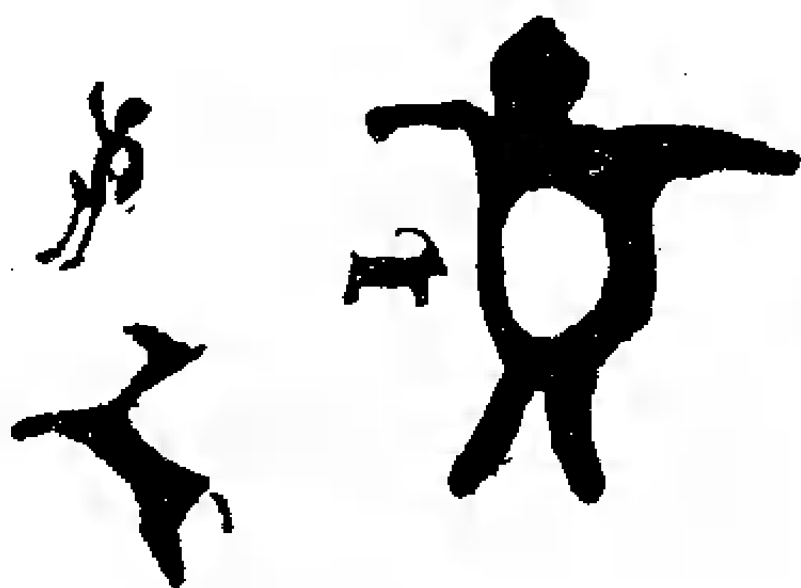


图22

如此说来，远古人类早就认识了动物之所以繁殖生长的奥秘，而且很可能是首先从动物交合的现象观察中来反观到人类自身之生殖秘密的，不少民族都曾以动物为生殖神。如埃及人曾崇拜牡牛，他们称这位牛首人身的生殖神为亚匹斯；据息革拉斯说：“山羊的性欲非常之强盛，生物就是由此产生出来的，故此古人以为它的生殖器官应受敬礼与崇拜。”^①在中国，豕（猪）似乎也有特定的生殖含义，除了上文中论述的甲金文以外，本世纪80年代，考古工作者在辽西牛河梁村发现一座大型女神庙和数十处积石大冢群，经碳十四测定和树轮校正，确定这些遗址距今已有5500年，祭坛内出土有当时人们崇拜的“生育神”和“农神”的陶质

^①参·里·卡纳，《性崇拜》中译本，第40—41页，湖南文艺出版社1988年版。

塑像；最值得我们注意的是在一座积石冢的中心大墓里出土一具完整的男性骨架，死者双手各握一玉龟，一雌一雄，相配成对，这里的龟显然是一种生殖的象征（论述详后）；另一座积石冢中也是一具男性骨架，死者腰的下部是一个玲珑剔透的大猪首玉饰，猪的两只大耳特别夸张。死者的胸部佩置一碧绿色玉乌龟，这只乌龟无头无尾无足，浑然一体，它的含义至今仍然是一个谜。^①然而根据我们的分析，猪与龟这两种动物的旺盛繁殖力很早就被远古先民所觉察，在死者身上佩带猪首玉饰和玉乌龟，这是一种接触巫术，意在将猪与龟的蕃衍能力传递给死者，以保证其食物，促使他的再生。因为在史前时代，并不具备现代的必死观念（mortality），死亡被看成是进入睡眠状态，或转生为动物，“所有对死者的崇拜从根本上有赖于这种信仰：即死者也需要维持他的生存的物质手段，他们也需要食物、衣服和财产。”^②在后来的神话时代，伏羲、女娲成为生殖神与始祖神，二者的人首蛇身交尾象出现在山东的武梁祠、河南南阳的汉墓、四川重庆、成都等地的汉墓、辽东辑安通沟的高句丽古墓、新疆吐鲁番阿斯塔那古墓之中，这种信仰自汉前至唐代，在中国广大地区十分普遍。这类人首蛇身画像，大都雕刻在棺前或墓室享堂的前方，其含义据常任侠先生说是巫术性的，即以始祖神作为人类死后的保护神，以保护死者可以安享地下的快乐。^③笔者认为，人首蛇身画像在汉墓中的出现，与远古时

①参看卜昭文，《五千年前的神秘王国》，载《新闻出版报》1992年11月14日8版。

②卡西尔，《象征形式的哲学》第2卷（神话思维）英译本，第37页。

③参看《常任侠艺术考古论文选集》，第28—29页，文物出版社1984年版。

代在死者身上佩带玉猪、玉龟的埋葬习俗相比，在巫术原理上是一脉相承的，不过汉代已有必死观念，同时道教已有一种不朽的信仰：即信奉两性交合可以使人生生不老，汉墓画像的连体交尾大概有使死者灵魂转世和不朽的意味，当然，长生不老或“羽化登仙”的观念至少可以上溯到战国以前。

屈原《九歌·云中君》中有句：“蹇将澹兮寿宫。”何谓寿宫？王逸注：“寿宫，供神之处也。”《吕氏春秋·知接篇》高诱注则说：“寿宫，寝堂也。”可见寿宫似乎是一种特殊的神宫，既可作神殿，也可作寝堂。据《史记》、《汉书》的记载，汉武帝有一座行宫名为“甘泉宫”，宫中有一座神殿，名叫“益寿宫”，简称“寿宫”，又称“斋房”，馆前有一座“通天台”，汉武帝经常在此斋戒、拔契、停宿和迎候女神，据说女神每次降临都在深夜，到黎明时即飘然归去，“普通人非可得见。时去时来，来则风肃然，常以夜。天子拔（洗浴）然后入。宫中以巫为主人，送饮食。神君（女神名——引者）所言，上使人受记。其言名之为‘画法’。其事秘，世莫知也”（《史记》大略）。还有典籍将女神记为西王母，“汉武帝好仙道。七月七日夜漏七刻，王母乘紫云车而至于殿西南。面东向，头上戴胜，青气如云。有青鸟侍王母旁。王母赠武帝长寿仙桃。唯帝与母对坐而食，其从者皆不得进。”“武帝请授长生之术，王母遣侍女告以秘术”（《汉武内传》、《博物志》大略），请注意，汉武帝与西王母秘坐“对食”，是古代两性关系的隐语，又记作“唯姿”，是“姿唯”、“萼尾”的同义语。《汉书·赵皇后》引应邵注：“宫人自相与，为夫妇之道，名对食”。由此看来，所谓“画法”，所谓“秘术”，其实

就是“房中术”，即中国古代流行的一种男女秘戏之术，行这种秘术时，往往还配有神秘的音乐，周代称房中乐，别名寿人之乐（秦代用名），这种男女秘戏之术又可称“寿”，所以《素女》——《素女经》在女界上且相同的一书秦时因名

状若猪”，《太平广记》卷二一六《张璟藏》条引《朝野僉载》云：“准相书：猪视者淫。”古希腊、罗马也以壮豕、羸豕（即牝豕）为褒语，古罗马哲人言，人具五欲，尤耽食色，不廉不节，最与豕若猪相同；《西游记》中的猪八戒，食肠如壑，色胆如天，乃一身而二任者。^① 这些比喻表明猪在古代作为色欲与食欲的象征，其应用是具有跨文化性质的，猪的“淫欲”既指食又指色，乃是它在远古文化中兼具食物和生殖两种功能的一种语言延伸。

甲骨文与金文中还有一类与猪有关的图画文字，画出人体的下方为一竖立的猪形（参看图23）。这类文字过去一向没有确解，有人曾释为猪图腾族徽，而且古文字学家如罗振玉、孙海波、郭沫若、闻一多等大都把这类文字的上半部分释为“天”或“大”字，均不尽可信。我们在金文中还可以看到另一类和动物共同构成一个字形画面的“人形”，显然不是“天”或“大”字，而是人体的象形，画面上的人两腿分立，左右两臂各牵一个动物，胯下还有一只动物或竖立，或水平向站立（参看图24）。这种字形似乎有某种深奥的寓意。

值得注意的是，我们在岩画中也找到了与这种字形非常类似的构图形式，例如，加拿大岩画中，直立着一个写意式的人体，头部涂上浓黑色，与金文的表现方法相同；人的两臂平伸，两手略微抬起，似在对两边的动物施以魔法，两边动物的一个显著特征在于腹部中空（参看图25），按照上文的分析，这是岩画表现动物及人的繁殖力的常用手法。那么，该岩画整个画面的含义似乎已是昭然若揭了：即人与动物之生命力与繁衍能力的相互传通，这是此幅岩画的巫术含义。回过头

^①参看钱钟书，《管锥编》第一册，第27—28页，中华书局1979年版。



图25 《《世界岩画资料图集》，第184页》

姿式是表示人的生育力的一种普遍手法。金文中还有一类字形（参看图26），近人罗振玉释为“子龟”，孙海波释为“大龟”，郭沫若释为“天鼈”即轩辕。叶舒宪先生认为这是一种宇宙模式的拟象，其意蕴包括天、地、地下大水所构成的三分世界，“处在拟象底部的，毫无例外都是龟鱼形水生动物，它以两臂支撑起用人的腿脚为象征的方形大地，而人象的头部显然是象征天的。……上述符号的象征意义也就是以顶天立地（地载于海）的人为中心的宇宙模式的形象概括。”^① 我以为这些解释均未能揭破真相。如果这类字是一种宇宙模式的拟象，那么甲金文中还有上人形下猪形（旧释为豕，误）和上

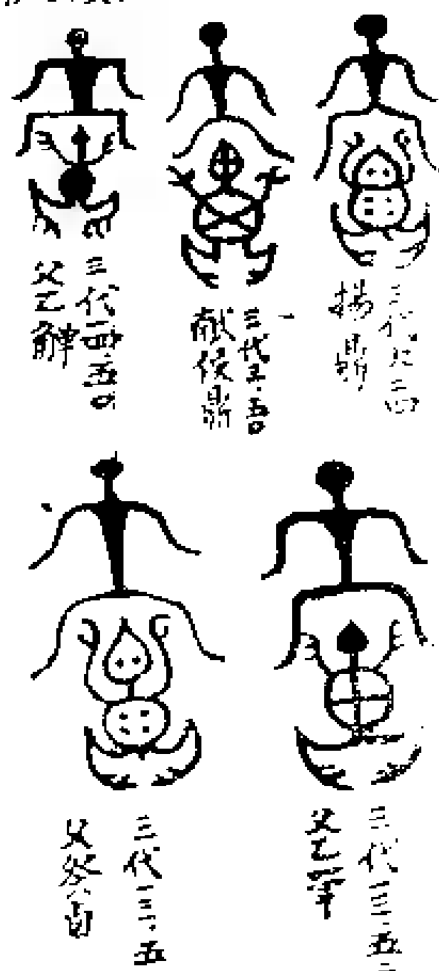


图26 《《古文字类编》，第562页》

^①叶舒宪：《中国神话哲学》，第39页。

人形下羊形（旧释为羴，误）的字体，又该如何解释呢？单就图26中所示的这类字形的下半部分而言，据闻一多先生的细心考证，除了有水生动物之外，还有是昆虫而非水族者，“其名不可确指”，^①可见将其释为“地载于海”的象征，是不尽妥当的。事实上，该类字的下半部分，以龟类水生动物为主，还有鼃即蟾蜍或青蛙，《诗经》中又称之曰“鸿”。《玉篇·鼃部》：“鼃，蝦蟆属，似青蛙而大腹。”闻一多先生曾精辟地指出，“诸书称蟾蜍之状皆曰大腹，则上揭之鼃及从鼃诸名皆取义于大腹，益无疑矣”，^②又言“龟鼃本已混淆，故北方之兽，或以为龟，或以为鼃，兼言其色则曰玄鼃，字之变则为玄武，声之转又为玄武……”。^③龟与鼃为什么会混淆？我以为其中的原因并不在于龟是水生动物，鼃（青蛙）是两栖动物，而在于：从形式上来看，鼃为大腹，龟也为大腹，二者在这种外形方面十分相象，这不仅可以从图26中的铜器铭文里看出，而且在阴山岩画里，我们也同样可以见到以四脚伸开、颈部伸长、腹部硕大为基本特征的龟体形象（参看图27）；从功能上来看，“蛙的肚腹和孕妇的肚腹形状相似，一样浑圆而膨大；从内涵来说，蛙的繁殖力强，产子繁多，一夜春雨便可育出成群的幼体，蛙纹上那些黑点（指姜寨蛙纹和庙底沟蛙纹在圆肚子上画有许多黑点——引



图27 《阴山岩画》，图782）

①②③分别参看《闻一多全集》第2卷，第508页，第203页和第577页。

者)表示蛙腹怀子甚多。所以,蛙被原始先民用以象征女性的生殖器——怀胎的子宫(肚子)。直到今天,中医界仍把女性的阴户称做‘蛤蟆口’或‘蛙口’,便是一个佐证。”^①可以说,将蛙的大腹多子与女性的大腹多产作类比和认同,是原始人类的一种共同思维方式和普遍的巫术行为。例如,在大洋洲巴布亚新几内亚赛比克河中游地区的塔穆巴内姆村发现的一幅槟榔树皮画,便突出了“蛙人”的双手外举,双腿向左右劈开的生育姿势,整个腹部、腿部及上举的双手是模仿青蛙之状,在蛙腹的下端是刻意夸张的女阴,蛙人头上有一鱼、一鸟,鱼为女阴之象,鸟为男根之象,而在人物的肚腹处以及画面的背景上,尤其是人体的下方特意画上了许多土黄色点,这是将人蛙认同的巫术思维的形象记录(参看图28)。因此,我们可以断定,远古人类为了将青蛙的繁衍能力传递到自己身上,曾经实行过一种模仿巫术,即以人体四肢模拟蛙体和蛙肢之形,久而久之,这种“蛙形姿势”便成为表达人的生

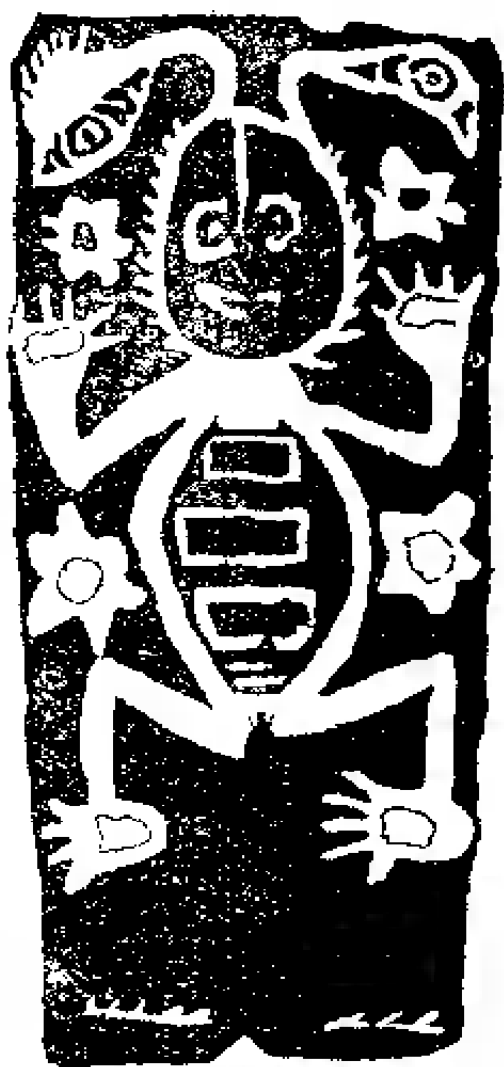


图28

^①参看赵国华:《生殖崇拜文化略论》,载《中国社会科学》1988年第1期。

育力的一种固定格式。青海乐都柳湾出土的一件人像彩陶壶，在器表上塑绘了一个女像，头面在彩壶颈部，器腹部即为身躯部位，乳房、脐、阴部及四肢袒露。值得注意的是，该女性的腹部与陶壶的腹部是一体的，也是同构的，而且加上了一种网状圆圈，似对青蛙腹部的一种抽象表现；女像的四肢显然是模仿蛙肢的（参看图29）。根据我们在本书第二章中对巫术思维特征的分析，远古先民在陶壶上绘制这种仿蛙图案的同时，实际上就已经是在完成将蛙的多产能力传递给人类女性的一种巫术操作了。

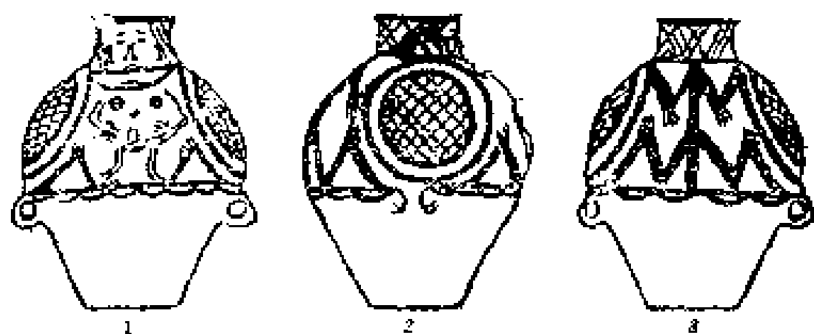


图29 青海柳湾Ⅰ型人像彩陶壶（1--3正、侧、背面）



图30 《阴山岩画》，图177）



图31 《世界岩画资料图集》，第185页）

值得庆幸的是，我们在世界范围的岩画中找到了不少仿蛙形人体图案的“活化石”，可以成为上述立论的有力证据。例如，阴山岩画中的仿生育舞者，双臂平伸，双膝卷曲高高地突出了臀部，尤其是下肢显然是模仿青蛙的后肢（参看图30）。加拿大尼皮贡河岩画中的“梅梅瓜什”，同样也是用人的四肢模仿青蛙的四肢，以求通过巫术的相似律（the law of similarity）而使蛙的多产顺延到人的身上（参看图31）。澳大利亚奥兰格岩画“恶魔纳门瑞克与纳马干闪电人”，实际上是一种仿蛙生育舞的巫术行为。“纳门瑞克”摆出青蛙的架式，将双腿弯曲并叉开，腹部浑圆，双臂略微抬起，似乎大腹便便即将临产的样子，周围人正拭目以待，作载歌载舞之状，似在准备迎接新生命的降临（参看图32）。阿尔及利亚阿杰尔岩画中带有男性生殖器的女人像，双腿作蛙肢形叉开，显然也是表示女性生殖力强或希望女性多多育胎、多多生殖的意思（参看图33）。由此，我们又联想到西安半坡彩陶上的一些多年来不能被人们识别的图案（参看图34），实际上正是蛙肢纹样的抽象表现。

通过以上分析，蛙与女性的繁殖力在巫术思维中的同一已成为定论。然而，龟又如何？除了四肢的轮廓或大体形状与青蛙有相似之处以外，在功能上也有类似之处。根据权威性的解释，龟鳖类爬行动物生长速度很快，不用10年即可达性成熟，雌性交配一次后可连续几年产受精卵，一季可产几窝卵，有几种海龟一窝卵可多达200多枚，雌龟产完卵用沙将卵盖上，此后不再照看。而且龟鳖类是一切脊椎动物中寿命

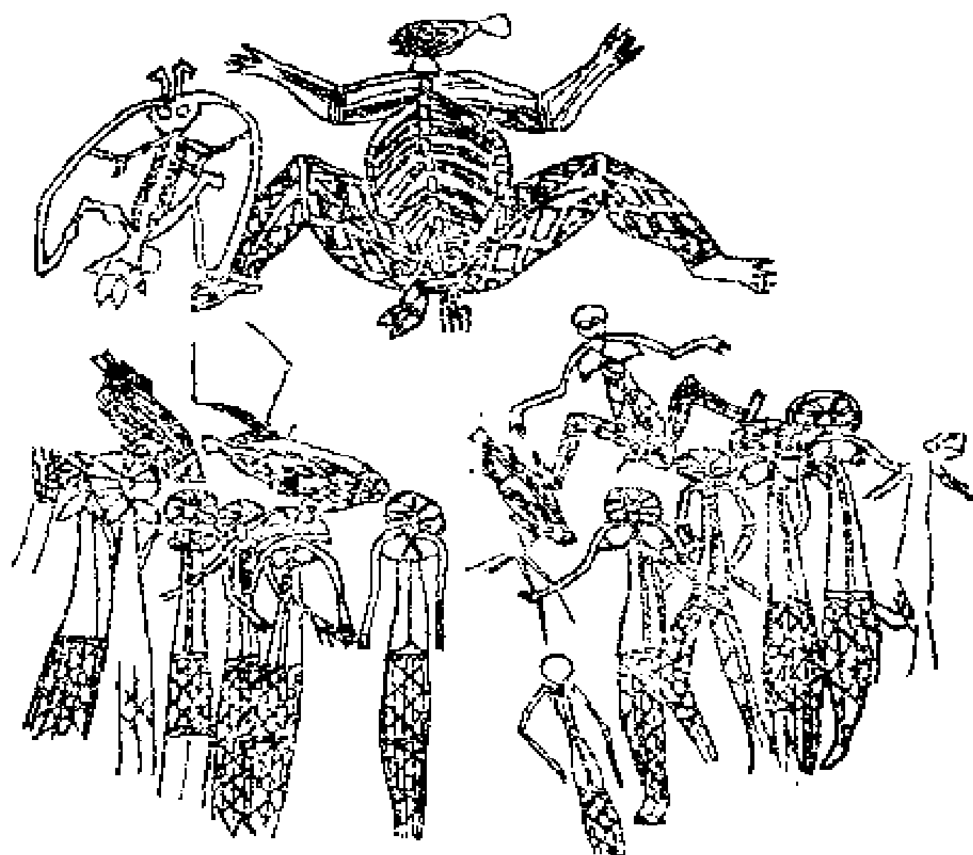


图32 《世界岩画资料图集》，第197页）

最长者。^①这样看来，龟鳖类的繁殖速度及多产数量完全可以和青蛙相媲美，而其寿命之长又是青蛙所望尘莫及者。在中国神话传说中，龟与麟、凤、龙合称四灵，是一种象征长寿的灵异生物。《古小说钩沈》辑《玄中记》云：“千岁之龟，能与人语。”《述异记》上云：“龟千年生毛，寿五千年谓之神龟，万年谓灵龟。”《尔雅·释鱼》郭璞注谓，神龟体长一尺二寸，甲纹作山川日月星辰的形状。然而，龟在远古先民的心目中，大约和蛙类一样，具有大腹多子的生殖功

^①参看《简明不列颠百科全书》第3卷，第531页，中国大百科全书出版社1985年版。

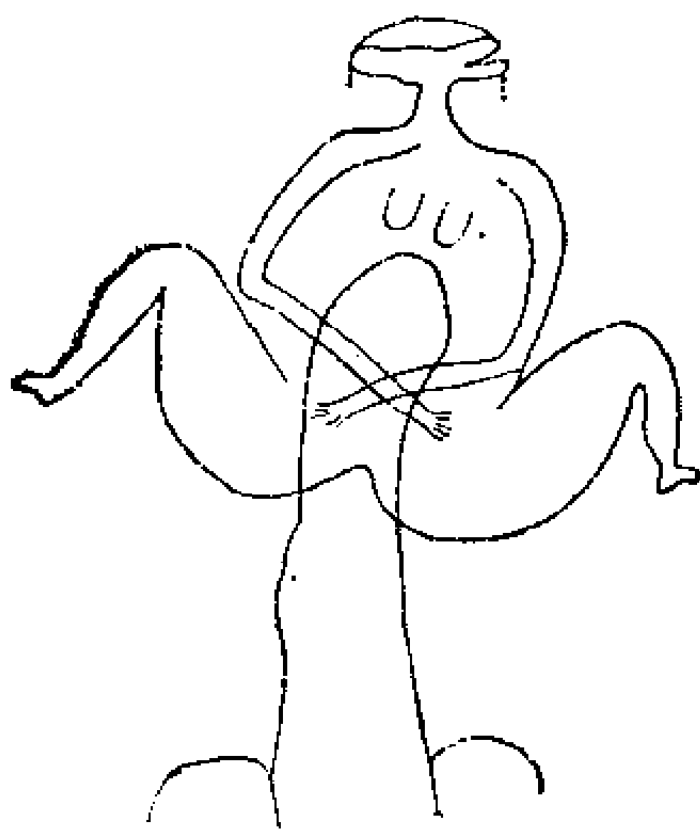


图33 《世界岩画资料图集》，第128页)



图34①

①: 采自赵国华,《八卦符号与半坡鱼纹》,载苏秉琦主编《考古学文化论集》(2),第321页,“图四三 文中未曾征引和存有疑点的若干鱼纹及图案”。

能，^①因此，铜器铭文中将它和龟类动物等量齐观，在人形下可以将二者相互取代、替换，并由此导致了龟与鼃的混同。

从图26中可以看出，上半部分的人形下蹲作两腿分立的姿式，与下半部分的龟鼃类动物下肢的内开外合姿式相呼应，人的姿态与动物姿态的相象或相仿，显然是相似产生相似或结果相似其原因（like produces like or an effect resembles its cause）的交感巫术原理的作用。这里，可以提供参照与比较的是广西左江崖壁画。在左江流域崖壁画中，花山崖画的内容丰富，图象最多，然而画面反复出现的人物，一律双臂高举，双腿叉开下蹲成骑马式，有学者称之为“祈祷者”，在众“祈祷者”中，画于中央位置的往往是身材高大、双臂上举、两腿分开的正面像，在正面人像的脚下，往往绘有类似狗的动物（有些画有生殖器，参看图35），这与甲金文中的上人形下兽形的图画文字又是何其相象！这些人身蛙形像不仅表明了广西左江花山崖壁画的主题——即模仿蛙类的动作以达到人与动物生殖力的交感的巫术操作，而且也为我们破译甲金文中的文字哑谜提供了一种“密码”。

①卡纳曾写道：“我们知道乌龟也是一种流行甚广的生殖器象征。为什么呢？第一它的头部生的很怪相，且能伸出或缩进甲壳里，第二，龟壳是颇圆的。在〔希腊神话中〕亚特拉斯站在乌龟背上的神话背后，预暗寓‘世界’寄托于两性之上——两性则以动物的头与甲壳为象征。第五世纪希腊雕刻大师菲狄亚斯所作的维娜斯雕像，足下便有一只乌龟，此外，阿波罗和（风神）安考来的足下，也都有龟。许多宗教仪节所用的礼器，是用龟来承载的。（中国喜欢用龟来负碑，尤为显著的事例。）”（《性崇拜》中译本，第172页，湖南文艺出版社1988年版。）至今，汉语中仍将男性生殖器称为“龟头”，其由来大概不是纯形式的。

本”。

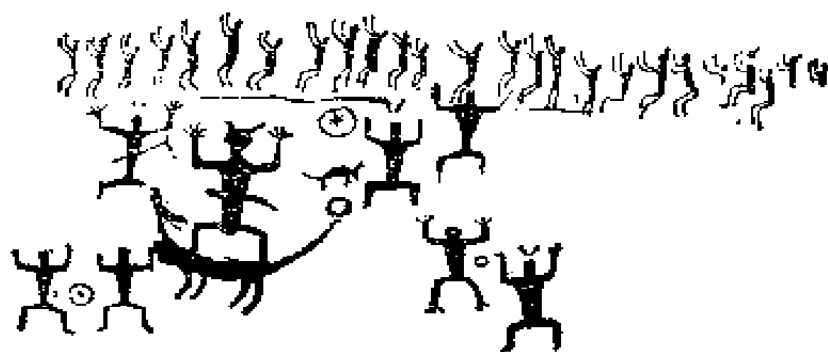


图35①

至此，我们已经通过岩画和甲骨文、金文中的实证材料证明了鱼、猪、蛙、龟等动物在远古文化中兼具食物与生殖两种功能的角色。从哲学角度来看，饮食与性也具有深刻的同一性。列维——斯特劳斯指出，“女人交换和食物交换都是保障和表现社会集团彼此结合的手段。因此我们可以看到为什么两种现象既可以连带出现，也可以分别出现。二者都是同一类型的程序（而且一般被看作同一程序的两个方面）。根据不同情况，它们或者能同时出现，从而彼此叠加其功效（二者都在实在的平面，或只有一个在实在的平面上，而另一个在象征的平面上），或者两种程序交替出现，它们独自承担着全部功能，当两种程序都不存在，其功能以其它方式来完成时就是这种情况，这一功能就只能被象征地表现……。”②婚姻与饮食习俗是一种互补的（complémentaire）关系，在一切社会中人们都认为性关系与饮食之间存在着类似性，

①采自广西壮族自治区文化厅文物处、广西壮族自治区博物馆编《广西左江岩画》第78页，图133，文物出版社1988年版。

②列维——斯特劳斯，《野性的思维》中译本，第124页，商务印书馆1987年版。

在相当多的语言中，二者甚至以同样的词语表示。在约卢巴人中，“吃”和“结婚”用一个动词来表示，其一般意义是“赢得、获得”；法文中相应的动词“消费”（“consommer”）既用于婚姻又用于饮食、在约克角半岛的可可亚奥人的语言中，库塔库塔（kuta kuta）既指乱伦又指同类相食，这是性交与饮食消费的最极端形式。基于同样的理由，今日法语中仍然有一些俗语兼具两种意思，如faire frire（炸一下，诱奸），passer à la casserole（放进锅，诱奸）；德尔图良曾言：“饕餮为淫乱之门。”（《论斋戒》，第1卷）；圣约翰·克里索斯托则说：“节食为贞洁之始。”（《“帖撒罗尼迦后书”教谕》，第1卷）；神话中有牙状阴道（Vagina dentata）的故事主题；据梵·古里克的研究确认，在远东地区的哲学中，房中术对于男人来说主要在于避免被女人吸干精力并能化险为利。^①所有这些都是性与饮食之间的深刻类比与同一在语言中的落脚。

为了进一步说明这个问题，我们还可以从远古文化和艺术中找到其它一些证据。

第二节 弓箭的双重意义

在史前时代，弓箭作为取食工具，具有经济意义。恩格斯指出：蒙昧时代的高级阶段是从弓箭的发明开始的，“由于有了弓箭，猎物便成了日常的食物，而打猎也成了普

^①参看列维-斯特劳斯：《野性的思维》中译本，第148页和第120—121页。

通的劳动部门之一。弓、弦、箭已经是很复杂的工具，发明这些工具需要有长期积累的经验 and 较发达的智力，因而也要同时熟悉其他许多发明。……弓箭对于蒙昧时代，正如铁剑对于野蛮时代和火器对于文明时代一样，乃是决定性的武器。”^① 人类对野兽的远距离攻击，最早是以投掷石块、木棒的方式来实现的，然而，这种方式的随机性大，命中率低，杀伤力小，在原始先民的生产中，弓箭在真正的意义上第一次将工具发展到脱离开手的直接接触的有距离领域，同时也把对象物由原来手的直接把握变成了间接控制。在世界各地发现的岩画中，大部分猎人都使用了弓箭作为猎食的工具（参看图36，西班牙东南部一幅石器时代岩画中的弓箭与

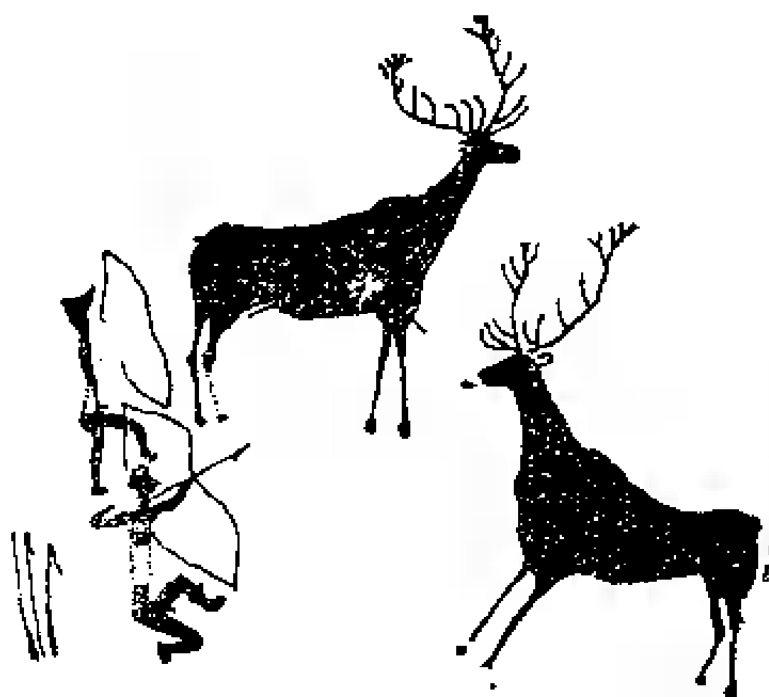


图36 （摹自柴尔德《远古文化史》，第52页）

^①《马克思恩格斯选集》第4卷，第18—19页，人民出版社1972年版。

射手)。中国古籍中有关弓箭的记载较多,《太白阴经》说:“庖牺氏弦木为弓。”《世本》:“黄帝臣牟夷作矢。”《墨子·非儒下》:“古者羿作弓。”《管子·形势解》:“羿,古之善射者也,调和其弓矢而坚守之。其操弓也,审其高下,有必中之道,故能多发而多中”。甲金文中表示以手执弓箭有专字“𢇛”(参看图37),卜辞中有“射”、“多射”作为武官名,至西周时,与射事有关的官名仍有小子、服、小臣、夷仆、小射、底渔(即射鱼者)、士等。①

正因为弓箭在狩猎的经济生活中具有重要的意义,它在远古先民的心目中也就有了某种神圣性。《山海经·海内经》:“帝俊赐羿彤弓素旌,以扶下国”,看来神话传说中上帝派羿来到人间救民众于涂炭之中,所赠给羿的得力武器正是一张红色的弓和白色的箭。《庄子·桑扈楚》:“一雀适羿,羿必得之”,羿之善射程度可以由此窥见一斑。后羿的善射之名在古代流传颇广,难怪

《韩非子·说林下》要说:“羿执鞬持捍,操弓关机,越人争为持的”,连那些与羿素不相识的越人也争先恐后地为羿高举鹄的,可见对他的非凡射艺佩服和信任到了何种程度。然而,正是这个“射艺”精湛的羿在古代世界又是一个以荒淫好色著称的登徒子。《天

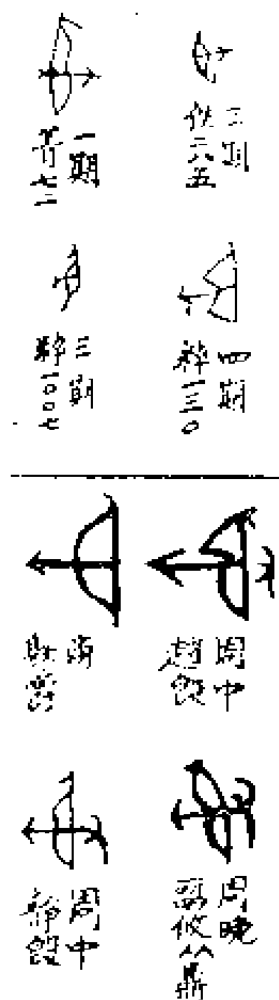


图37 《古文字类编》,第361页)

①参看陈梦家:《殷虚卜辞综述》,第512页。

问》言：“浞娶纯狐，眩妻爰谋。何羿之射，而交吞揆之？”

《离骚》说：“羿淫游以佚政兮，又好射夫封狐。固乱流其鲜终兮，浞又贪夫厥家。”这两处记载文字大概本指同一件事情。关键是两处的“射”字，并非指一般的射箭，而是指性行为，所谓“纯狐”、“封狐”、“眩妻”，不是指大狐（动物）而是可化身为美女的狐狸精。《楚辞·招魂》：

“二八侍宿，射递代些！”钱钟书释此句：“几如‘妓围’、‘肉阵’。”^①这里的“射递代”显然指轮流变媾。羿在为民射日除害的同时，又射伤河伯并夺取其妻宓妃，然后射杀封豕并夺其玄妻为己有，看来这位弯弓射箭的神射手，也是性行为方面的神射手。弓箭，不仅是一种具有经济意义的狩猎工具，而且也是一个跨文化的性象征物。希罗多德记载：

玛撒该塔伊男子感到有性交需要时在妇女乘坐的车前挂上一个箭袋，他就可以不怕任何人在中间干涉而任所欲为了。^②

同样，《礼记·月令》也记载了中国上古祭祀生殖女神高禘的礼俗：

天子亲往，后妃帅九嫔御，乃礼天子所御，带以弓鞬，授以弓矢于高禘之前。

陈炳良先生指出：“不管天子所御的是他的后妃或是女祭司

^①钱钟书：《管锥编》第2册，第631页。

^②希罗多德：《历史》中译本，第107页，商务印书馆1959年版。

或圣妓，总之，一个实际的或象征的性爱行为就在神前举行。同时，授弓矢这仪式也象征男女交媾。”^①在希腊神话中，爱神厄洛斯张弓搭箭，背负箭筒，挽弓将金箭射向凡人和神祇，他的箭百发百中，能唤起人们心中的爱情，连战神和太阳神阿波罗也不得不叹服道：“我的箭百发百中；可是——唉，有一支箭比我的箭更厉害，射中了我的心！我是主管医药的天神，我知道一切药草的性质。唉，可是我患的一种心病，却没有药可以医治！”^②由这则神话可以看出，在一定意义上，弓箭的射杀或猎食功能反而不如其作为性象征的功能来得重要。

根据原始思维的类比与认同的规律，只要两种事物之间存在着部分的相似性，就可以将它们 的整体同化为同类现象。因此，我们可以说，在史前时期，弓箭与性的关系并非象征关系，而是一种直接的认同，这种直接认同的关系在阴山岩画的猎人图中体现得淋漓尽致。伊林·谢加尔说：“人为了造成箭，需要几千年。起初从弓上射出去的并不是箭，而是本来就有的投枪，因此弓在那时必须做得很大，像人那样高。”^③我们在阴山岩画中所见到的高于猎人的弓箭，显然是弓箭的早期形式，弓弦略去未画，该猎人形体硕大，一手执长弓，一手下垂，双腿弯曲，其生殖器向上挺举，显然被大大夸大了，而且似有代替箭或者生殖器就被类比成箭的意味（参看图38）。盖山林先生针对这幅岩画写

①陈炳良：《从采苹到社祀》，载《神话·礼仪·文学》，第95—96页，台北联经出版公司1985年版。

②丰华瞻编译《世界神话传说选》，第124页，外国文学出版社1982年版。

③伊林·谢加尔：《人怎样变成巨人》，第142页，三联书店1950年版。

道：“在原始猎牧民看来，男子生殖器的大小，不仅是此人壮健与否的指示器，也是健美程度的测试物，持弓男子生殖器格外大，他一定是一位超凡的狩猎能手了。”^①在这幅岩画中，男性生殖器与箭真正地成为同一件东西。不仅弓箭，投枪以及“刀与剑，也同样成为男性的象征，只有剑鞘才是阴性的象征；刀剑入鞘，就是阴阳结合”。^②瑞典塔努姆岩画中的“神仙”，实际上正是一个



图38 《阴山岩画》，图49

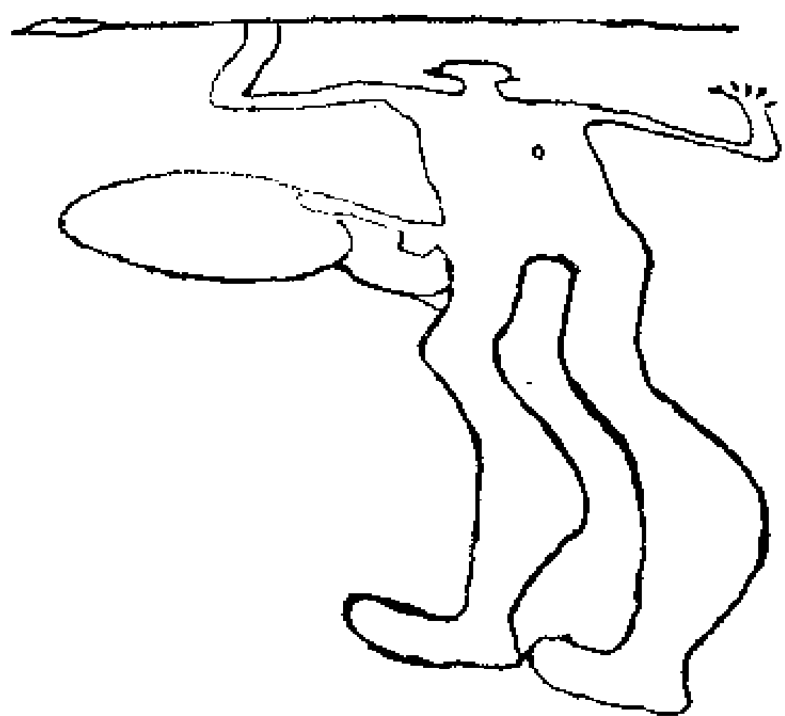


图39 《世界岩画资料图集》，第29页

^①盖山林：《中国草原岩画与古代猎牧民的生命意识》，载《美术史论》1992年第2期。

^②哈里·卡纳：《性崇拜》中译本，第175页。

射击力与性力非凡的弓箭手或投枪手，只见他左手执投枪，右手上举，生殖器硕大，直对着以圆圈为象征的女性生殖器（参看图39），这一画面中的投枪与男子性器仍然是相互类比与相互认同的关系。

通过上面的分析，弓箭在远古文化中所具有的经济意义和性象征的含义已经是毋庸置疑的一个事实，而在远古文化的情境中，与弓箭密切相关的另一个性象征物则是太阳。

第三节 太阳神的真面目

太阳神崇拜在远古时代是世界各大文明区都曾有过的一种文化现象。然而，太阳之所以普遍受到人们崇拜的真相却未能被普遍觉察和识破。卡纳博士写道：“通观人类自古迄今的一部宗教史，到处都充满着形形色式的象征。在这许多象征的物象与行为之中，尤其饶有意味而惹人注意的，要算指向生殖崇拜，或表示太阳崇拜的象征——而生殖崇拜与太阳崇拜，到处都是比肩并存的。”^①又说：“人类的崇祀，最原始的企求，不外乎是‘繁息’，而繁息与太阳是分不开的，所以生殖崇拜与太阳崇拜，永远勾连在一起，这是上面已经提述过了的。”^②人类学家利普斯在概括太阳神话的特点时曾经指出：“太阳神可以是一个神、一个英雄，可以仅是一个人，或者可以是一根燃烧的柱子。太阳光芒是太阳神射向地球的箭……。”^③根据著名比较神话学家约瑟夫·坎

①②卡纳《性崇拜》中译本，第9页和第35页。

③利普斯，《事物的起源》中译本，第356页，四川民族出版社1982年版。

贝尔 (Joseph Campbell) 的考察, 把太阳发出的光线类比为箭, 这一原始观念甚至比神话产生的年代还早得多, 其起源可以上溯到史前人类以狩猎为生的时代, 在几乎所有狩猎民族的神话中, 太阳都是伟大的猎手 (a great hunter), 他的狩猎武器就是箭。^① 例如巴比伦的太阳神马杜克 (Marduk) 手中所持的主要武器就是弓和箭,^② 中国神话中的太阳神羿也是弓箭的化身, 他最大的特征也是善射。^③ 古希腊太阳神阿波罗“依然是太阳的化身和将兵之神, 他的武艺就是射箭。阿波罗的这两种职能的联系可以查实, 阿波罗被描绘成放射光芒的太阳神, 这些光芒宛如金箭, 有箭必定有弓, 必定有射手。自然职能和社会职能, 就是由于这些实质上很偶然的情况而凑合起来的。”^④ 阿波罗之光——太阳光, 同远射之神杀敌的金箭被看成是同样的东西, 因此, 阿波罗便成为射神即战神。古人把人的暴卒说成是中了阿波罗之箭。^⑤ 荷马史诗《伊利亚特》中写日神降大疫, 在空中发矢下射人畜。^⑥ 云南仓源岩画中的太阳神, 一手执弓, 一手握箭, 极为生动和形象地表明了原始猎牧业文明中“太阳=人(神)=弓箭”的三位一体关系(参看图40)。《墨经·经说下》

①参看坎贝尔:《原始神话学》, 第295—298页, 威金出版公司1959年版。

②参看胡克 (S. H. Hooker), 《中东神话学》, 第44页, 伦敦1963年版。

③参看叶舒宪:《英雄与太阳——中国上古史诗的原型重构》, 第74页, 上海社会科学院出版社1991年版。

④克雷维列夫:《宗教史》中译本, 第54页, 中国社会科学出版社1982年版。

⑤参看鲍特文尼克等编著《神话辞典》中译本, 第2—3页, 商务印书馆1985年版。

⑥参看钱神书:《管子编》第二册, 第620—630页。

云：“光之（至）人，照若射”，这充分证明上古汉民族仍然把太阳构想为能够射出光箭的伟大射手，难怪许多神怪、妖兽和凡人的暴死暴伤都要归咎或怪罪于神射手兼太阳神身份的羿呢。乃至在今天在汉语中，仍然把光线称作“射线”，把光照治疗叫作“放射”治疗。

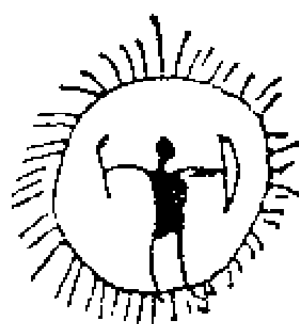


图40①

前苏联学者谢·亚·托卡列夫曾指出：“青铜时代的太阳崇拜，其萌生显然为农业经济趋于繁盛所致；据民间观察，太阳为丰饶的主要赐予者。”②原始农业兴盛之后，远古先民又将太阳（射线）的无穷生殖力与地母的孕育力看成一切动、植物生命的源头，这实在是遍及世界各地的一种原型观念。例如，在新几内亚西端和澳大利亚北部之间的洛蒂、萨马他、以及其他群岛，异教徒们把太阳看作男性的本源，把地球看作女性的本源，由于有了男性的太阳，所以女性的地球才能生育繁殖。他们称太阳为乌普——列拉，或太阳先生，并以椰子树叶做的灯这种形式来表示太阳。在他们家里或在神圣的无花果树上到处都可以看见挂着这种灯。每年一次，在雨季开始的时候，太阳先生便降临在这棵神圣的无花果树上给大地授精。为了太阳下来方便，还特地为他放了一架梯子，梯子上有七根横档，供他使用。梯子靠在树下，梯上雕刻着群鸟欢呼太阳从东方出来的图画。这时候人们大

①采自汪宁生：《云南沧源崖画的发现与研究》，第59页，文物出版社1985年版。

②谢·亚·托卡列夫：《世界各民族历史上的宗教》中译本，第39页，中国社会科学出版社1985年版。

量屠宰猪狗来祭奠。男女一齐纵情狂欢，太阳与大地的神秘交合就这样公开地在歌舞声中、在男男女女于树下真正进行的性交活动中戏剧性地体现了出来，据说这种活动的目的是为了向太阳祖宗求得雨水、丰富的饮料和食品，求得子孙兴旺，生育繁殖，多财多福。^①在希腊神话中，“亚敦尼斯（Adonis，通译阿多尼斯——引者）本是太阳的人格化，在春季的时候，与维娜斯发生狂热的恋爱，因而使土地受到灿烂阳光的煦照，从而受孕。荏苒到冬日，亚敦尼斯不幸在林野被野猪咬伤性器至死；这是暗寓太阳在冬季，失去化育万物的繁殖力。崇奉他的善男信女，为他的死亡，全城举行悲愁惨痛的‘哀哭节’。”^②当春天太阳神死而复生之时，人们相与集会，扛着伟岸的阳物作胜利的游行。许多民族神话传说中的主神，如乌色里斯、阿提斯、北欧神话中的主神奥丁、印度神话中的婆罗门、毗湿奴、悉法、中国神话中的羿（《随巢子》言：“天赐玉决于羿，遂以残其身。”）等均是被人去势或自己去势，其隐义是指太阳在冬季时失去了化育万物的能力。后来的民族首领或古代帝王们往往以太阳神的后裔自居，总要把自己体现为人间的太阳，声称自己具有巫术或超自然的法力、能使土地肥沃、牛羊满圈、人丁兴旺，为此，这些王们（the kings）也必须保持体力和精力的旺盛、充沛，他们是神灵的化身，人、畜、庄稼的兴旺都暗暗依赖他们，一旦神王的健康欠佳或体力稍现衰弱，他就会被处死，因为人们相信王的生命或精神与整个国家的兴旺相一致，“当他不再

①参看詹·乔·弗雷泽，《金枝》中译本，第207页，中国民间文艺出版社1987年版。

②卡纳，《性崇拜》中译本，第53页。

能满足他的许多妻子的性欲时，换句话说，当他部分地或完全不能传种接代时，那就是他死亡的时刻，是他让位给更有精力的继承者的时刻。与其他杀王的理由放在一起看，这一点就表示了人、畜、庄稼的繁盛是相应地依赖于王的生殖力，以致王身上这种力量的消失，就会引起人、畜、植物的相应消失，因此，不要多久，就会引起全部生命，人、动物、植物的生命完全消失。”^① 弗雷泽在《金枝》中证明，这种旧王体衰被处死并代之以新王的习俗遍及世界各地，与神话中用神被阉割来隐喻太阳在冬季失去化育能力的思维逻辑是同出一辙的。

将太阳与男性性器认同的确是一个跨文化的思维定势。许慎《说文》训“日”字为“太阳之精”，足见上古汉民族心目中的太阳是宇宙间阳性力量的总源泉，难怪我们在阴山岩画中还能见到周围光芒四射、向大地和人间释放着生命之能量的太阳形象呢（参看图41）。按照中国上古哲学中的“天人感应”逻辑，不仅太阳被类比为阳性力量（汉语中称男性性器为阳

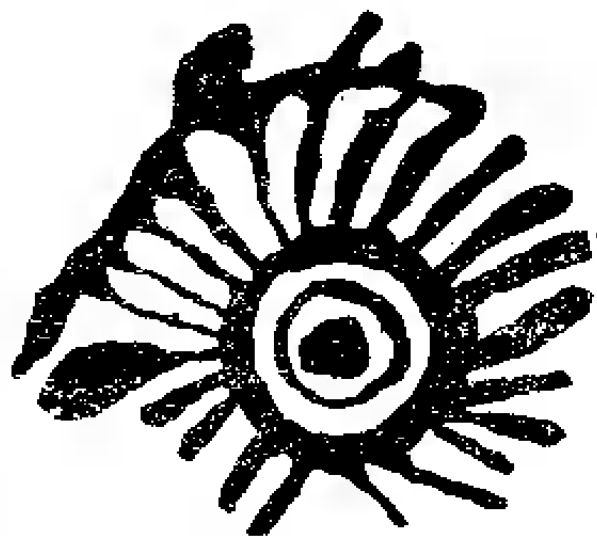


图41 《阴山岩画》，图715)

具，明白无误地暗示出它与太阳之间的关联），甚至天与地也被直接比喻成男女性器官。《易·系辞上》谓：“大乾，其

^①詹·乔·弗雷泽：《金枝》中译本，第397页。

静也专，其动也直，是以大生焉。夫坤，其静也翕，其动也辟，是以广生焉。”这是对男女性器特点的直接模拟。可以说将天看成阳性生命力的代表，把地看成阴性繁殖力的象征，天地交媾、阴阳相合，化生万物，是中国上古哲学把握世界的基本法则和模式。值得指出的是，与太阳的阳性力量相对应，将大地同女性生殖力认同也是一种十分古老的巫术信仰。巴霍芬言：“并不是大地模仿母亲，而是母亲模仿大地；在古代，婚姻被看作像土地的耕耘同样的事情，整个母系制所通行的专门术语实际上是从农耕那里借来的。”^①甚至柏拉图也说：“在多产和生殖中，并不是妇女为土地树立了榜样，而是土地为妇女树立了榜样。”^②这种原型观念的实例多得不胜枚举，此不赘引。以上分析已经足以证明，在远古文化中，太阳的给予食物的经济意义远不如它的“化生万物”的致育功能重要，在今天“万物生长靠太阳”的歌声中，我们不是还能隐隐地听到一种来自远古时代的回音吗？

第四节 岩画中的食色关联

行文至此，我们似乎不难明白一个朴素的真理，即在远古文化中，色（不是色欲而是生殖，在初民的意识中，满足性欲与追求人口繁盛全然是不相干的两回事）的意义是远在食的意义之上的，性与仪式直接决定了人们食的情形，饮食与生殖往往在远古先民的行为操作和语言系统中直接获得了

^{①②}转引自朱狄：《原始文化研究》，第763页。

认同或同一 (identity)。图1岩画研究领域，我们的确需要改变那种认为猎牧岩画与生殖岩画不相干的“现代眼光”，因为在原始世界里，所谓的“两种生产”是相互关联、相互统一的关系，这一点在岩画中更是体现得异常生动而鲜明。例如，外蒙古岩画在同一个画面上画有持弓箭的猎手、动物、畜圈、成群结队的舞蹈者等，初看起来，似乎是狩猎场面的一种写意描绘，然而，如果我们摒弃那种以今推古的眼光，而改用远古人类的眼睛去看，去感觉，便不难发现：画面右上角的“畜圈”里还有一个人的形象，因此畜圈里的小黑点不仅表示牲畜的繁盛，同时也表示人类繁殖数量之多，整幅画面将人与动物的增殖繁衍纳入相互影响、相互交感的巫术操作之中，多多捕猎动物的愿望与多多繁殖人口的愿望是统一在同一个画面之中的（参看图42）。在印度拉克哈左尔岩画的“人与动物的组合图”中，载歌载舞的人群似在欢庆猎获动物的丰收，动物的增殖是双重意义的——既是食物数量的增加，又是它作为生殖巫术对象意义上的增加（参看图43）。新疆呼图壁县康家石门子放牧岩画，在牧群的中心位置凿刻有男女交媾图，男子身高48厘米，宽30厘米，右臂平举，左手下曲，五指伸开指向阳具，女子两臂平举，左右肘向下，两腿分开后曲起（可以和上文中分析的蛙肢形进行比较，二者很相近），勃起的男子性器直指女性阴户（参看图44），在交媾图下方另有一性器勃起的男子，整幅画面右下方还有一个面向牧群的男子，同样突出了男性器官。这幅画面的巫术意味是显而易见的，即希望人的繁殖力能够传递给动物，放牧的经济意义（增进食物数量）与生殖意义（促进动物繁殖）在画面中是统一的，也是一体的。

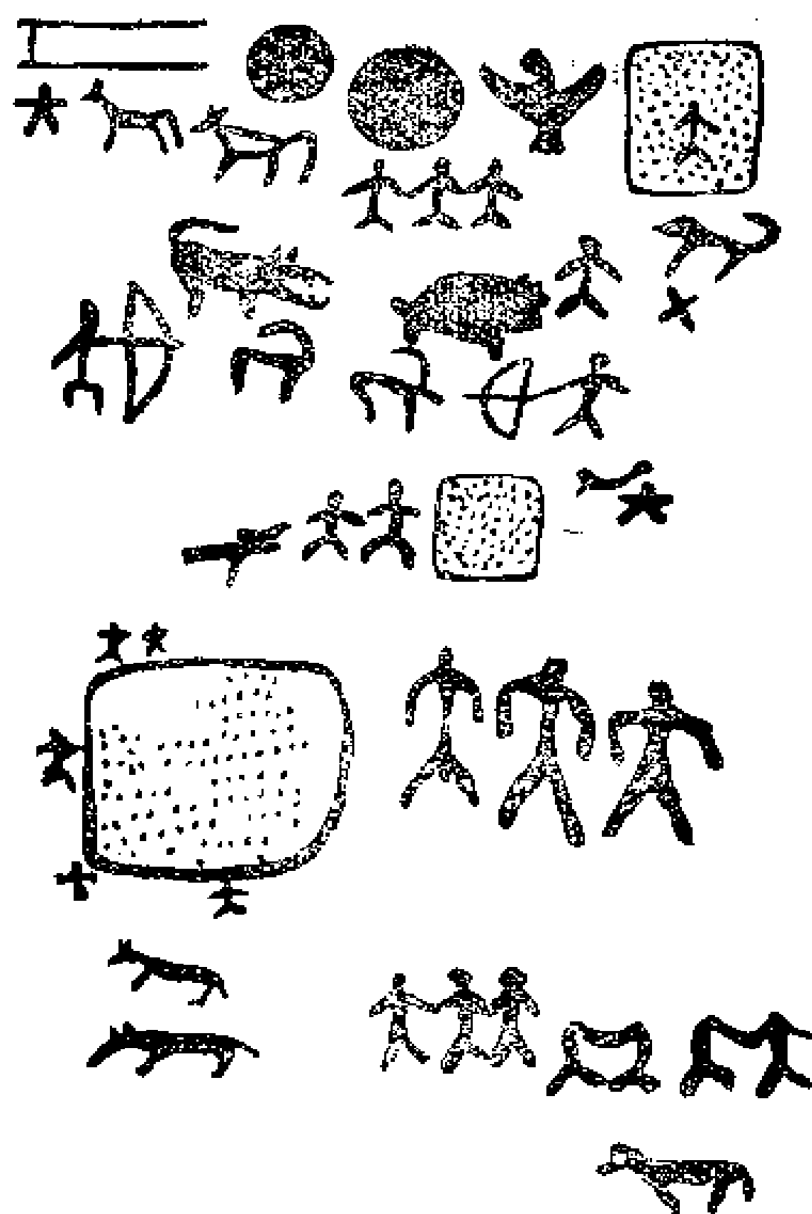


图42 《世界岩画资料图录》，第55页》

即使那些初看起来纯然是一种猎牧场面的岩画，它们也在深层意义上与生殖问题关联着，因为如我们在上文中显示的那样，饮食与生殖在远古文化中往往是结伴而行、共同显现的，这两种东西在远古先民的意识中也是二位一体的，忽视了这一点，我们就会受岩画表层意义的局限，而难以发掘其深层意义的所在。

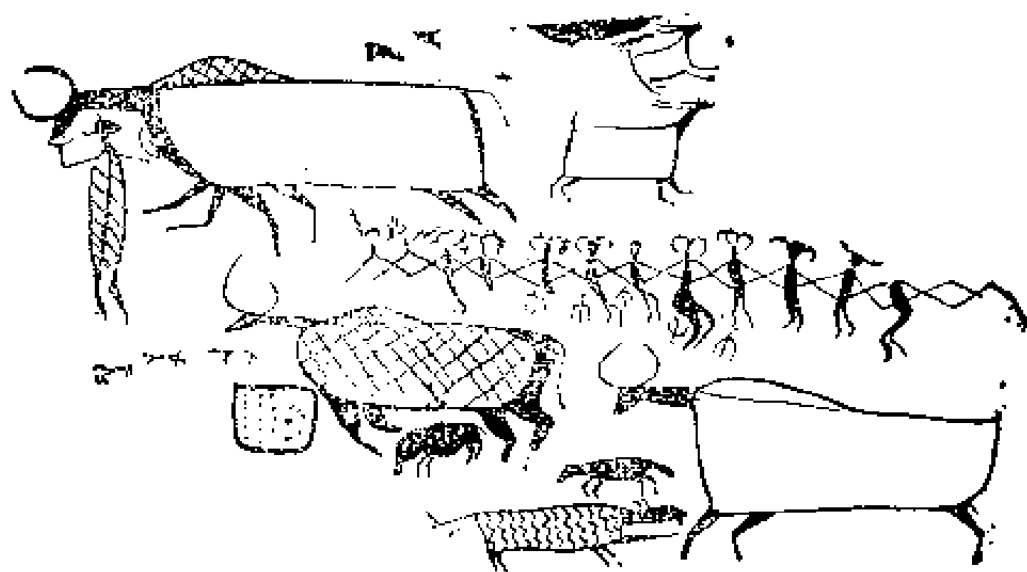


图43 《《世界岩画资料图集》，第102页》



图44

第四章 动物图象在生殖巫术中的使用和操作

在世界范围的岩画中，动物图象占据了相当大的比重，即使我们把原始猎牧业文明中的巫术划分为狩猎巫术和丰产巫术，其主要对象仍然是动物，而且往往是以图象或图形的形态出现的动物。在一定意义上，我们说原始猎牧业文明中人与动物的关系是双向性的，狩猎是人向动物传递巫术效力或能量的一种巫术操作形式，而生殖巫术则是动物向人传递生殖力的巫术操作形式，动物形象在远古文化和艺术中的显赫地位不仅来源于它是人们的主要食物来源，更重要的根源在于动物是生殖巫术的操作对象。^①在以上章节里，我们已经证明：远古人类曾经试图通过刻绘或模仿动物的形象、图象来将它们旺盛的繁殖力传递给人类自身，我们透过图象的表层形态而深入到了图象的深层意义中去。然而，动物图象和主题在岩画中的主导地位再一次激发了我们的好奇心，它迫使我们追问：动物图象在远古文化情境中制作的情形如何？它又是如何在生殖巫术中使用和操作的呢？要弄清动物图象的本真面目，就不能不首先回答这个问题，从而进一步揭示

^①参看我的《动物图象与生殖巫术——岩画和甲骨文、金文中的例证》，载《西域研究》1993年第1期。

动物图象与巫术发生关联和对应的内在结构形式。

第一节 图象与眼睛

我们和原始人一样都在用眼睛打量、观看周围的外部世界，对象同样映入我们的眼中，“古人不见今时月，今月曾经照古人”，古人眼中的月亮与我们眼中的月亮是否相同？换句话说，从远古时代流传至今的某个图象在古人和今人的眼里是否是同一种东西甚或具有相同的含义呢？

格式塔心理学的研究表明，人的视觉决不是一种类似机械复制外物的照相机一样的装置。它不象照相机那样仅仅是一种被动的接受活动，外部世界的形象也不是象照相机那样简单地印在忠实接受一切的感受器上，相反，我们总是在想要获取某件事物时才真正地去观看这件事物，这种类似无形的“手指”一样的视觉，在周围的空间中移动着，哪儿有事物存在，它就进入哪里，一旦发现事物之后，它就触动它们，捕捉它们、扫描它们的表面、寻找它们的边界、探究它们的质地，因此，视觉完全是一种积极的探索活动。“一个物体的形状，从来就不是单独由这个物体落在眼睛上的形象决定的。一个球体的背面是眼睛看不见的，然而这个隐藏在背面的球半面，即理应与看得见的前半部圆形形状同属于一个整体的那一部分，在实际知觉中，我们看到的往往不是半个球，而是一个完整的球。在观看的时候，人所具备的有关眼前对象的知识是如此紧密地与观看楔合在一起，以致于当我们看见一个人的面部时，连他背后的头发也成了我们所接受到的整个图象的一部分。同理，一个物体的内部形状也是经

常能被视知觉把握到的。观看者可以把一只表看成是一种内部装有复杂的时钟机构的物体，还可以把穿在人身上的衣服看作是身体的包装物，把身体看作是内含血管、器官、肌肉和腔洞的物体。”^①这种以各种各样的概念与眼前物体的可见部分相结合而造成物体完形的能力表明，视知觉的过程并非仅仅是视网膜对物体的简单反映，而是有关物体的知识、概念与眼前的物体形象相结合从而形成有关该物体的“视觉概念”的过程，由此看来，由于我们与原始人有着不同的与知识、观念等相联系的“视觉概念”，因此同一种物象给我们和原始人的视觉感受也便不会相同。有一次，心理学家荣格（C. G. Jung）拿了一本杂志给几个眼睛象鹰一样的土著猎人观看，杂志上面的人像连小孩子都很容易辨认出来，可是这些非洲土人把杂志翻来倒去，用了很长时间，其中一个土著才用手指画出了人像的轮廓，大声喊道：“这些是白人。”紧接着其他人也同时欢呼起来，好象有什么重大发现似的。^②在不同的文化情境中，参与视知觉过程的“视觉概念”不同，从而导致对同一客观对象的视觉把握也不相同，难怪非洲土人识别不出那些写实的照片形象呢！因为他们眼中的真实和我们眼中的真实大相径庭，儿童们在画一个妇女的时候，往往把她肚子里的胎儿也画出来，丛林中的土人在画袋鼠时，连它肚子里的器官和肠子也全都画上，他们的绘画在忠实地再现一种“视觉的真实”。那么，原始人类的视觉概

①鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》中译本，第56—57页，重点为引者所加，中国社会科学出版社1984年版。

②参看C. 荣格：《探索心灵奥秘的现代人》（*Modern Man in Search of a Soul*）中译本，第122页，社会科学文献出版社1987年版。

念与现代人有什么不同，这些差异又是如何制约着我们对岩画图象的辨识和解读的呢？

日本学者木村重信指出，原始人采用描绘野兽的画，从而获得对现实中野兽一样的知觉，旧石器时代的人把储存在记忆中的形象外化为图象，对野兽加以形象化、现实化并在事物之间取得巫术性关系之后，才能得知因果关系，也就是说，这样的关系是从直接知觉中得到分离，根据记忆中储存的印象符号而取得的，所以创作出形象之后，才开始能够知道因果关系。在举行巫术仪式时，旧石器时代的人不利用现实的动物本身，而是描绘动物的画，对画进行施法，他们边描绘出形象，还加以思考，他们是“用手来思考的”，他们的表象几乎不具有抽象作用，相反，它包含着惊人程度的记忆力。木村重信认为，旧石器时代的美术，是记忆像的自动投射，他们只描绘作为狩猎对象的动物画，而对自然现象，如山、川、草、木或者是不加努力就能得到的鱼、鸟、贝类等几乎不进行描绘，这是因为捕获野兽作食物，是他们生活中第一有意义的事，所以势必将被保存在记忆中的东西，集中到动物上来；而且，这些记忆像的性质，总是选择对象最有意义的形态，经过对某个对象的反复观察后，选择特定的形态和最能表现对象本质的形态，作为视觉印象的沉淀物停留在记忆内，比如在洞窟壁画中，他们喜欢表现凝聚着神秘的“力”的鹰的头部，快速疾走的鹿，蹦跳飞走的马，摆动尾巴的野牛等，在法国罗露迪出土的指挥棒上，零星片断地刻出了三只驯鹿的脚，犹如快速摄影中的一组镜头，这些动物形象的绘画丝毫没有构图意识，只是单纯地被罗列在壁面上，且经常是以一个单独的动物像出现。旧石器时代人的渴

求是创造出能够带来巫术效力的形象，这并不仅仅是对于视觉的转述，而是作为他们的热情、感情的表象对象和投注对象，他们相信，对描绘的野牛施以法术，也就是给现实的野牛带来了巫术影响。木村先生接着写道：

因此，描绘现实的、具体的作品，只能把它命名为“物体”。其原因是，这个“物体”已经不是某个特定动物的摹本了，而是实物的真实替代品。作为旧石器时代艺术的主题对象，并不是现实的印象，而是具有他们自己观念中的现实性。因此，旧石器人宛如创造出在自然界中存在的现实感一样，创造出与自然同等作品的物体。即如一棵树、一个鸡蛋其本身就形成了具体的物体一样，绘画也就是这样一个物体，即，艺术物体。因为艺术物体并不是某些对象的模仿，它是一个实在的“存在”。这样，旧石器时代的美术，其自身就是一个现实的物体，它自我完结，自我充实。这就是显露出了浓厚的存在意义的“艺术物体。”^①

由此看来，同一个图象在原始人和今人的眼中，其含义是完全不同的，这不仅表现在原始人的美术图象缺乏构图意识，还没有显示出创造空间概念的能力和抽象的机能，更重要的差别在于：对于我们来说，艺术品与现实中的物体的区分和不同是不言自明的，而对于原始人来说，图象就等同或认同于实物本身。关于这一问题，人类学家詹森曾提出了一

^①参看木村重信：《从“物体”到象征的过渡——从岩画看原始美术的演进》，李正庆译，载《美术史论》1992年第2期。

个令许多学者摇头不已的诘问：难道我们真的会相信狩猎者完全忘掉了自己画下的形象而真正认为它是一只只有血有肉有骨头的动物？那么他会不会去追赶这些岩壁上的动物，想剥它的皮吃它的肉呢？为了解答这个“难题”，朱狄先生建议：“在原始思维中‘形象’与‘原型’的关系有可能比我们想象的还要复杂一些。大体说来可以分成两种基本类型：一种是神圣形象，在这种形象的类型中肖像就是神本身，图形即原型；另一种是非神圣形象，例如狩猎动物的图形，就很难说是肖像就是原型。否则我们立刻就会在詹森所提出的问题面前束手无策，无言以对……”。^①实际上，这种问题的提出和回答恰恰忽视了原始人与现代人视觉关注点上的一个重要差异，换言之，这个问题只有对现代人才成其为一个问题，在某种程度上，这应该归咎于我们失去了原始人所特有的眼力和眼光。

列维·布留尔曾经反复强调，原始人用与我们相同的眼睛来看，但是用与我们完全不同的意识来感知，没有任何东西是被他们和我们一样感知的，所以生活在现今环境中的我们在企图理解原始人的思维方式时，会遇到不可克服的困难。“如果说原始人不象我们那样感知肖像，那是因为他们不象我们那样感知原型。我们在原型里面抓住的是一些客观的实在的特征，我们也只是抓住这些特征：例如外貌、身材、体宽、眼睛的颜色、面部表情等等；我们发现在肖像中再现了这些特征，我们见到的仍然只是这些特征。对于知觉趋向不同的原始人来说，这些客观特征（如果他也象我们那

^①参看朱狄：《原始文化研究》，第452—453页。

样抓住了它们)绝不是详尽无遗的或者最本质的特征,它们多半只是秘密力量、神秘属性——为任何存在物特别是有生命的存在物所固有的属性的标记或媒介。因此,对于原始人来说,存在物的图像自然是我们叫做客观特征的那些特征与神秘属性的混合。图像与被画的、和它相象的、被它代理了的存在物一样,也是有生命的,也能赐福或降祸。……因此,我们感到如此奇怪的那个同一在这里产生得完全合乎自然。它不是由于粗糙的心理错觉或者儿童似的表象混乱而产生的。当我们明白了原始人是怎样感知有生命的东西,我们会清楚地看到他们也完全是这样来感知它们的图像。当对原型的知觉不再是神秘的时候,则它们的图像也失去了神秘的属性。这些图像已经不再被认为是有生命的了,它们变成了我们认为的那种东西,亦即简单的物质再现。”^①我们的知觉重点或视觉关心的焦点首先在事物的大小、宽窄、曲直、高低等外观特征上,而原始人则首先关注事物的“神秘属性”,即原始人意识中无处不在的万物的神秘之“力”的观念,这种“力”或“效力”(efficacy)的观念构成了原始人视觉概念的核心,如果说我们在用科学的眼睛去观察,那么原始人则是以巫术的眼睛去看世界的;在他们看来,自然界中的一切事物都潜藏着各种神秘的“力”,这种观念普遍存在于一切早期的原始人类中,如美拉尼西亚人的“玛那”、休伦人的“奥伦达”、北美印第安人的“瓦康”、非洲岩画中的“卡根”等都是;原始人知觉趋向首先关心的并非存在物的现象特征和外貌特征,而是它的神秘力量和神

^①参看列维-布留尔:《原始思维》中译本,第40—41页,重点原有。

秘性质，也就是它的“力”或“效力”的所在，这种“力”或“效力”能够根据环境而变成看得见的或者看不见的，因此，原始人对万物的观察，首先是对各种具体的“力”的辨认，“问题在于，受着物理实在性中作为稳固的、可触的、可见的、可把握的东西的那一切所限制的经验，恰恰漏掉了对原始人最重要的东西，即神秘的力量。”^①如果说原始人还在图象制作中保持着对物品形状的关注，那是因为他们相信：物品的形状不但赋予它们以“力”，而且还限制着这些“力”的性质和大小，一旦这形状改变了哪怕是最小的细部，这些属性就不为人所控制了，原始社会中的图象仿制和图象继承，其根本原因即在于此。

力的观念和事物的外在特征构成了原始人对外在事物的视觉概念，其中，力的观念是原始人视觉概念的“中心属性”，外在特征则是原始人视觉概念的“边缘属性”，中心属性决定了该事物之所以成为该事物，边缘属性则是从属于中心属性的事物的空间结构特征。同样，原始人将实物与图象并非直接的等同或认同，这实际上是一种“力”或“效力”的等同，诚如牛克诚先生所说：

原始人首先知觉到自然物中的“力”，又在图象中再度知觉到这种“力”。因此，当他们把图象看作是自然物本身时，是因为他们在这二者之中感觉到了“力”的一致。或者说图象与原型是“力”的效能的等值。原始人固然不会把图象中的动物剥下来食用，但它们却在

^①列维—布留尔：《原始思维》中译本，第56页。

这个图象中获得了与原型一样的情感体验，这原因也即在于二者的这种力的效能等值。……如果说原始艺术中的图象的全部内容是由力的观念和外观特征共同构成的话，那么，由于原始人对“力”的格外关注就使得外貌特征被大大地忽视了。①

也正因如此，岩画图象的制作和刻绘首先着意表现的是人与动物的“力”，为了表现这种“力”，原始人甚至不遗余力地调动他们所有的知识储备和技术力量，并且要采用在现代人看来有些“夸张”和“变形”的手法，而对象的外部轮廓线或外貌特征则被大幅度省略，要么很粗糙，几笔带过，要么根本不符合解剖原理，这一点，我们在史前时期的维娜斯塑像和世界各地的岩画图象中看得异常清楚。列维—布留尔告诫我们：“原始人周围的实在本身就是神秘的。在原始人的集体表象中，每个存在物、每件东西，每种自然现象，都不是我们认为的那样。我们在它们身上见到的差不多一切东西，都是原始人所不予注意的或者视为无关紧要的。然而在它们身上原始人却见到了许多我们意想不到的东西。”② 这些的确是我们辨识岩画图象时不得不加以留心 and 注意的地方。

①牛克诚：《从写实到抽象：艺术发生期的一个风格演进的基本走向》，载《美术史论》1992年第1期。

②列维—布留尔：《原始思维》中译本，第28页。

第二节 自足图象的刻绘和操作

既然原始人的视觉概念具有一种“透视”能力，它首先捕捉到的是事物的“力”之所在，那么，他们的绘画图象当然首先要表现他们眼中的“真实”，并且要强调这种“力”，许多动物岩画图象均以“夸大”、“变形”的动物形体来强调该动物的“力”之强大，例如卡塔尔岩画中被围困的“巨型”公牛，身体硕大无比，相形之下，周围的围猎者却小如虫豸，几乎微不足道，在我们看来，这种构图比例显然是不协调的，但是，这却是岩画创作者眼中的真实(参看图45)，



(《世界岩画资料图集》，第67页)

图45

为了将公牛身上无形的“力”转化为可见的视觉形象，绘画者采用了写实手法，如实画出他们所见到的、具有巨大“力”能量的公牛形象，对于他们来说，这不是夸张和变形，他们眼中的现实就是如此。

法国人类学家和史前考古学家安德烈·勒鲁伊—古朗(Andre Leroi—Gourhan)在对史前洞穴岩壁画作了大量

对比分析之后，认为洞穴岩画的整个结构首先证实了这样一种印象，即动物的分类是在性别的基础上进行的（the division of the animals is on a sexual basis），这里所说的性别不是单指某个动物形象，而是指岩画中所有动物形象所呈现出来的一种史前人的观念，他们把某些种类的动物看作是雄性的，把另一些动物看作是雌性的，甚至连公牛都可以是雌性的。^① 尽管古朗的理论在细节上有其失误之处，但是他提醒我们：史前人眼中的动物形象制作并非漫不经心、随兴所至的游戏之笔，它们反映出人类对动物之“力”的不同认识，在他们看来，不同性别的动物，往往有着不同的“力”的能量，在绘制图象时，一般则给以不同的强调。例如阴山岩画就表现了具有性别特征的人与动物，岩画中的图象表现出对生殖“力”的关注，^② 通过图46，我们可以更加清楚地看出：对雄性动物的生殖“力”表现，着重在生殖器部位的刻划，而对雌性动物的生殖“力”的表现，重点则在腹部，以腹部的空白形式来突出雌性动物的繁殖“力”。在本书的第三章里，我们已经指出，这是岩画最常用的表现



图46 《阴山岩画》，图906)

①参看朱狄：《原始文化研究》，第364页。

②参看牛克诚：《生殖巫术与生殖崇拜——阴山岩画解读》，载《文艺研究》1991年第8期。

方法之一。按照图象中构成事件的必要因素（例如相对于狩猎事件来说，至少要有有一个动物和一个狩猎者；相对于生殖事件来说，至少要有有一个阳性因素和一个阴性因素，无论这个因素是人、动物还是植物）的自足与否以及这些必要因素能否构成一个施法动作所必需的条件，我们将图象区分为自足图象和非自足图象；在有些情况下，施法者（人）在图象中并未出现，但是，只要有动物图象和施法工具同时出现在同一画面上，也可以将这种图象称为自足型图象，因为画面本身中出现的因素已经足以构成一个施法动作和巫术事件了。自足图象与非自足图象的操作程序是不同的，让我们首先来看一看自足图象的刻绘和操作。

应该承认，要复原原始艺术品在巫术情境中的刻绘和使用情况是相当困难的，因为原始的文化环境已经不可复得，呈现在我们面前的岩画图象，全部是已经定型的成品，那种刻绘和制作的过程已经永远失落在时间的隧道之中，所以对刻绘过程的复原工作在很大程度上要借助民族学材料；所幸的是，除了民族学材料给我们留下了零星的记录以外，不少岩画图象本身尚保留着巫术操作之后所残存的一些蛛丝马迹，可以为我们的复原工作提供一些可贵的线索。欧洲旧石器时代洞穴壁画中的一些图象相互覆盖；阴山岩画中各个一次成象的写实图象间也具有叠压覆盖的关系，云南仓源岩画在同一块崖壁上往往刻画过多次，因此最后形成的画面便没有统一的布局，内容上彼此混合不分；乌兰察布岩画和新疆呼图壁生殖岩画都是在多次巫术活动中凿刻而成，从而在同一图象上形成了时间纵度上的一个图象序列，这些使我们想起了阿龙塔人对“努尔通涅”的观察，“阿龙塔人不

能想象同一个努尔通涅起初可以表示树，以后又可以表示鹈鹕；他们宁肯不怕麻烦再作一个努尔通涅来表示鹈鹕，尽管与前一个完全一样。在这里，我们可以看到一个宗教仪式的定规，即同一个东西只能为宗教目的使用一次。”^① 这些图象累积和重刻的现象暗示我们：一个巫术仪式要使用一次图象，每次绘制本身即是巫术仪式的一部分，制作图象的过程就是一个实施巫术意志的过程，绘一笔、刻一刀都是巫术的一个动作；澳洲中部的原始部落，在举行祭祀仪式时，每一次都要画上新的图案，仪式做完后即将图案擦去，由于他们的图案都是画在地上和沙上，用完一次便擦去，所以这些图案不曾累积地保存起来，否则，也会形成一组图象。^② 中美洲的萨波特克人，每当妇女分娩时，她的亲友都聚集在小屋内并在地上画出各种动物，画好一个，就把它擦去，这样一直进行到婴儿诞生时，画好在地上而未擦去的动物就被看作是新生婴儿的“通纳”(tona)或“第二个自我”(alter ego)，等孩子长大后，就给他一头代表他的动物，由他饲养照管，人们相信，孩子的健康和生命都同这只动物的生命息息相关，要活都活，要死也都同时死亡。^③ 这里，动物图象的绘制过程本身就是与巫术的施法同步进行的，我们可以称之为“巫绘(刻)合一。”美国当代著名人类学家亚历山大·马沙克曾把一部分雕刻与绘画中的重叠现象解释为动物在一定的仪式中的被“杀”，实际上，原始人

①列维—布留尔：《原始思维》中译本，第113页。

②参看牛克诚：《原始艺术品在巫术中的使用与操作》，载《美术史论》1991年第1期。

③参看詹·乔·弗雷泽：《金枝》中译本，第970页。

的意志、表象与其外化图象之间是直接对应的，画出一个动物即是出现或生殖一个动物的意志的体现，而将这个动物涂掉才具有“杀”死动物的意义，所以“杀”、“伤”等观念的实现还需要有一个在图象之外的“涂”、“射”、“刺”等动作，因此，我们可以把不具有其他符号、痕迹的图象中的重叠、再刻表述为：在使动物“生殖”、“出现”的巫术仪式中完成了一次施法动作，^①每一次重绘（刻），正象原始人的巫术舞蹈一样，都体现了动作与意愿的直接同一，他们扮演一个动物，便是实现了对动物“出现”的控制，他们每重新刻绘一个动物，也同样是实现了增殖动物的巫术意志。这一点在自足型岩画图象中也看得更加明显。

例如，阴山岩画中的猎牧图，以突出地位描绘了一只静立着的北山羊，粗长的角高高地向上弯曲，身躯平直，四腿直立，腹部中空，可以判定这是一只雌性北山羊（顺便指出的是，以腹部凿空或刻空的图形作为雌性动物的标记，这是阴山岩画最常见的表现方法之一，许多动物图象都显示了这个特点），北山羊之后有一位猎牧者，手臂与北山羊的臀部相连，阳具勃起，可以判定是一位男性

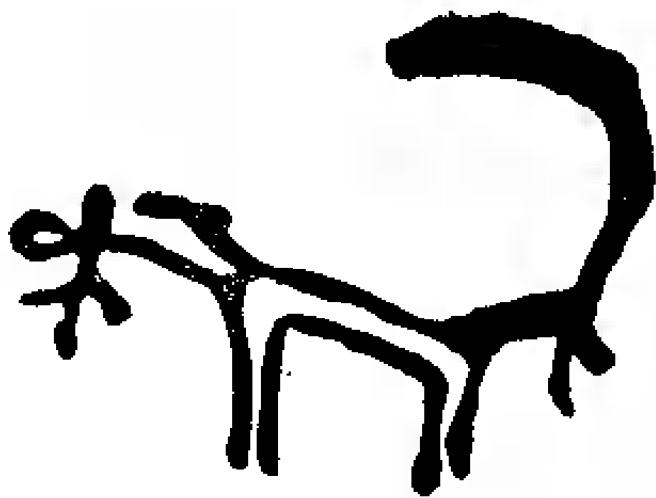


图47 《阴山岩画》，图1178

性动物的标记，这是阴山岩画最常见的表现方法之一，许多动物图象都显示了这个特点），北山羊之后有一位猎牧者，手臂与北山羊的臀部相连，阳具勃起，可以判定是一位男性

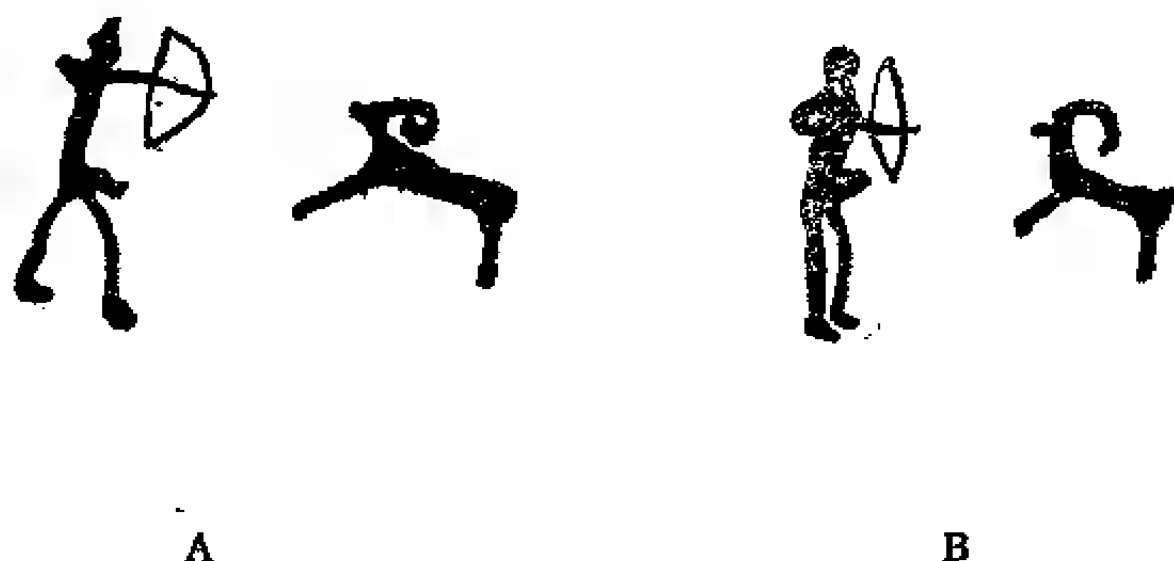
^①参看牛克诚：《原始艺术品在巫术中的使用与操作》，载《美术史论》1991年第1期。

（参看图47）。这幅由男性猎牧者和雌性北山羊相互联结而构成的自足型图象明白无误地表明：刻绘图象的过程实际上就已经是在实现人的生殖“力”与动物的繁殖力的传通和交感了，与此相类的构图方式在阴山岩画中还可以找到，如图48中的猎羊图象，通过凿刻一个阳性图象（人），再凿刻一



图48（《阴山岩画》，图1164）

个阴性图象（动物）而实现了一个增殖动物的巫术操作过程。这里的狩猎工具——弓箭，直接指向动物的阴部，明显表示人与动物的交合，弓箭与勃起的男性生殖器是一种认同关系，这种图象在新疆木垒县博斯坦牧场岩画中也可以见到（参看49），它们形象地说明：弓箭在远古猎牧文明中兼具狩猎工具和性象征物的双重意义，这些“狩猎图”的意义绝非仅仅是为了捕杀动物，而是表达着岩画制作者利用图象的刻绘以增殖动物、迫使动物多多出现的巫术意愿，所谓猎牧岩画与生殖岩画的内在联系和深层统一，也就表现在这里。如果我们仅仅把图象的意义局限在图象的表层形态上，认为它们完全是狩猎生活的写实，那就真正是浅尝辄止了，在远古猎牧民的心目中，多多捕猎动物总是以多多繁衍动物为前提



新疆木垒县博斯坦牧场岩画

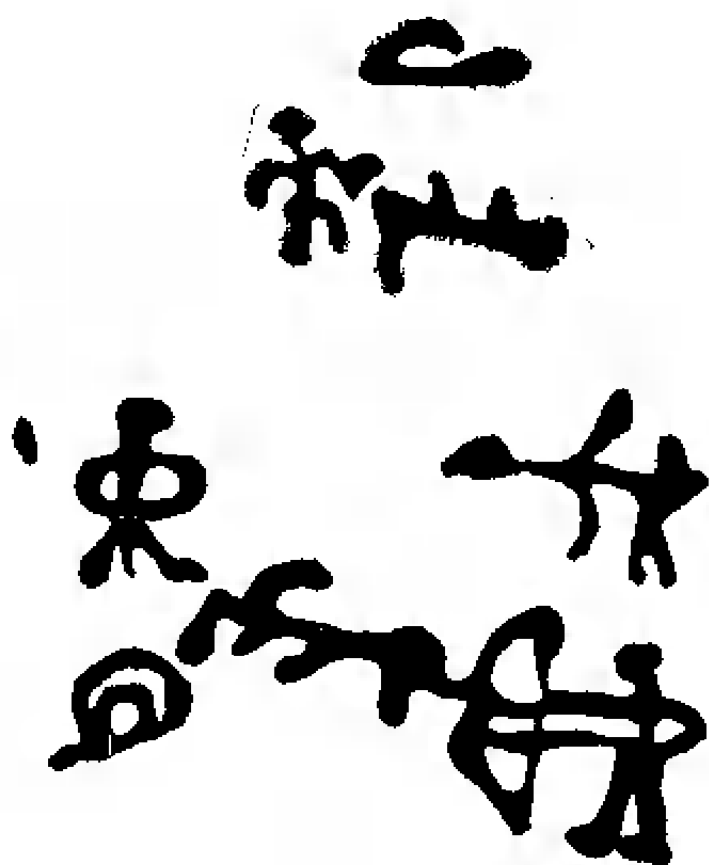
图49

条件的，正象狩猎必须以动物的出现为前提一样，唯因如此，在一定意义上，增殖动物的意志或愿望要大于猎获动物的愿望，岩画图象提示我们：弓箭是人与动物联系的中介，它或者象征着生殖力的传递，或者象征着异性因素的交合，这里的异性因素既可以指人，也可以指动物；从生殖意义上说，箭是延长了的人的生殖器，阴山岩画中的狩猎者，手执弓背，勃起的生殖器就相当于或认同于弓箭，这一点在图象中是再形象不过了（参看图50），这相当于在捕猎意义上，箭是延长了的人的手臂，人与动物的交合，也就象人用箭把生殖“力”射给动物一样，而捕猎是人通过箭将杀伤力射向动物。但是，弓箭的中介意义不仅仅在于此，从更加宽泛的意义上来看，它象征着一种普遍意义上的生殖力的传递和互渗，因此，阴山岩画中的射箭图象虽然大多数指向动物的阴



《阴山岩画》，图1095)

图50



《阴山岩画》，图458)

图51

部，象征着男性生殖力的传递，但是也可以把女性的生殖力传递给男性，如图51即是女人把箭射向男人，图52在牡、牝动物的生殖器之间以弓箭形符号相联结，弓箭成为人与人、人与动物之间相互传递生殖力的一种媒介物。

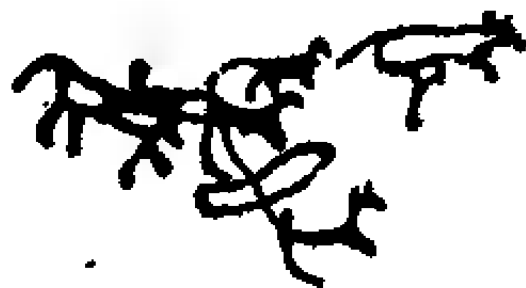


图52 《阴山岩画》，图1217局部)

这种“男+牝”型图象除了以弓箭为生殖力的传递中介以外，还有人与动物共同出现在同一画面，但并无任何接触

的中介物的情况，实际上，这类图象中的阳性因素（人）和阴性因素（动物）同样通过巫术的交感而独立完成生殖力的传递，意在促进动物的繁衍（参看图53）。从这些岩画图象



A 《阴山岩画》，图273）

B 《阴山岩画》，图282）

图53

来看，岩画作者的生殖观念在于：相信生殖是由于某种神秘的“力”的传授和作用，因此，他们要通过某种模仿动作，也就是巫术操作来使这种生殖“力”按照其主观意愿进行互渗和传递，在他们看来，男女交合或人与动物的交合只是这种“力”得以互渗和传递的众多方法之一。弗雷泽曾经把交感巫术分成两大类：即顺势巫术（相似律），把彼此相似的东西看成是同一个东西；接触巫术（接触律），把互相接触过的东西看成总是保持接触的。^①在岩画图象中，我们也同

^①参看弗雷泽，《金枝》中译本，第20—21页。

样可以见到这两大巫术原理的作用，从历史顺序来看，人类先是艳羡动物的繁衍能力，并且利用动作的或图象的模仿（接触）来把动物的繁殖“力”传递给人类自身（如我们在本书第三章中所论述的那样），然后又利用同样的巫术操作方式（包括人类自身的性交）来促进动物的增殖；从发生学上来看，动作模仿发生在前，后来又产生了图象模仿，无论是动作模仿还是图象模仿，都显示了人类有别于其他动物的智力运作能力——即在原型消失之后而根据表象记忆所进行的模仿，皮亚杰称之为“延迟模仿”（deferred imitation）。“在狩猎的攫取性经济中，动物只是在被人们捕捉时才出现在人们的生活视野中，这对于一个动物的完整一生来说，总不过是某一片断的形式，而这一片断的截取是直接与人的即时性捕捉行为相联系的。随着动物驯养业的出现，动物的由出生到幼仔、到成年、到死亡的完整一生就展现在人们的观察之中，从而，一个外在于人的操作动作的（当然还必须有人饲养与管理，但这不同于从前的唯一原因的动作）的动物的生命历程就被人们认识到了，一个‘动物生动物’的动物生殖的原因也就同时被人们认识到了。承认外在于主体的‘客体生客体’的因果联系，也即是把事件的原因同主体的巫术性直接动作分离开来，这时在人的欲望与现实之间就出现了转换的中介，就生殖欲望而言，自足型图象在它获得了外在于人的动作的自主生殖能力后，就代替了人的直接操作而成了生殖力传递的媒介。这种媒介，使从前的人与动物的直接互渗变成了意念中的东西。在生殖巫术阶段，人与动物的互渗是在强烈的巫术情感和操作的现实体验中实现的，人把自己的动作浑然融入动物的生命历程中，人与动物的共

生感、同一感始终遮掩着人与动物交合的荒谬与‘矛盾’。但是，当这种人与动物的交合变为自足型的图象时，它即成了静态了的互渗，这时，现实中人与图象的关系就由从前的‘体验’变做‘观照’了。”^①

第三节 非自足图象的操作

从自足型图象的操作过程中，我们已经可以看出：岩画的一个重要功能即在于把人类的生殖欲望（包括人或动物的生殖）外化为图象，原始的岩画正是将现实同化于自我意志的一种巫术工具，既然自足型图象以造型动作为巫术的手段，造型过程与巫术过程合一，图象本身的要素已经能够自足地完成一个生殖事件，那么，非自足图象则要以现实中人的动作施于完成了的图象，才能构成一个完整的巫术操作程序，非自足图象的施法动作要由现实中的人来完成，而自足图象则把施法动作保留在图象的画面上，一般来讲，非自足图象的巫术事件要由图象中的要素和现实中人的动作要素一起才能实现，据民族学材料的记载，印第安人用枪刺画在沙地上的形象，古夜郎人刺路边的汉吏像，游猎的鄂温克族如果长期打不到野兽，就用箭射鹿或犴的模型，朝鲜族先民为了能够在狩猎中打到野兽或使狩猎不受干扰，就用枪刺地上描绘和模制的野兽形象，所有这些记录都为我们复原非自足

^①牛克诚：《生殖巫术与生殖崇拜——阴山岩画解读》，载《文艺研究》1995年第3期。

图象的操作情形提供了“活化石”依据。

欧洲岩画多有重刻（绘）或多次刻划的痕迹。如阿尔塔米拉第一厅天顶上动物群中站立的野牛，其前半身即以石凿刻出轮廓，而角、眼、口、前足等部位则以深、重的线条再刻划；伏坐的欧洲野牛，其眼、鼻以线刻重新刻划，躺着的欧洲野牛，其角用深重的线条刻划；回首侧卧的欧洲野牛，其耳、鼻、口、眼都用线条再刻划，在莱斯·特洛亚·费莱尔（Les Trois Freres）洞穴的母狮形象，其头部多次重画，并增补眼、嘴、尾巴及生殖器。“对重点部位的关注和肯定，是因为这些部位在原始人的观念中是对象物‘力’的蕴藏处，控制了这些部位也就是掌握了对象物的生命的本源和本质。”^① 这些图象成形之后的再刻（绘）大致可以划分到“巫绘合一”的范围之内，然而它们的操作可以帮助我们推测非自足图象在成象之后的操作动作，换言之，远古仪式的情景已经不可重现，但是，自足型图象在绘（刻）之后即把事件的动作要素保留在图象上了，因此，我们可以由自足型图象上的“动作”推知与非自足图象相关的现实中人的“动作”，也就是说，非自足图象的施法动作往往保留在自足图象之中。自足图象如一首首无言的史诗，以生动的形象记载着原始先民们的生殖巫术的实施动作，朱狄先生说：“岩画没有标题而只有形象本身”，^② 正是这些岩壁上的图象可以弥补文明古籍中对巫术施法记载的阙如。按照感应巫术的逻辑，各种事物的“力”或属性可以通过接触、转移而互通，

①牛克诚：《原始艺术品在巫术中的使用与操作》，载《美术史论》1991年第1期。

②朱狄：《原始文化研究》，第630页。

影响整体的一部分就能够影响这个整体（如掌握人的头发、指甲屑、唾液、尿、名字或画像，就能控制这个人），借助于“类似的东西”就能产生类似的东西（如洒水求雨）等，^①在岩画图象中，我们也同样可以看到这些巫术原理的作用，各种感生神话的文字记载可以和岩画图象相互参证。

牛克诚先生在研究了阴山岩画的图象构成之后，将人与动物生殖“力”的传授形式分为四种：

（1）感应式：人与动物在图象中呈并立布局，实际施法时人与图象不接触，靠人身体的模拟动作而产生生殖力的传递。我们在本书第三章里，已经从岩画和甲骨文、金文的动物图象中选取了许多实例，这些实例即是通过动作模仿而使生殖力相互传递的，中国古代的感生或感孕神话，正可以看作是这种巫术操作形式的文字叙述。

（2）接触式：在自足图象中，表现为人以手拉、摸、牵动物（这在本书第三章分析人牵动物的岩画图形和甲骨文、金文中的人牵动物式的象形文字图形里，看得尤为明显），在非自足图象的实际施法时，则表现为人“摸”、“踏”图象，以达到生殖力的传递和互渗。接触式巫术的神话只不过是这种巫术操作的文字转述，《诗·大雅·生民》记载周人传其先祖感生的故事：“厥初生民，时维姜嫄……以弗无子，履帝武敏歆……载生载育，时维后稷。”这里，我们似乎可以隐隐约约地窥见一种非自足图象的操作过程：《御览》一三五引《春秋元命苞》说“周

^①参看列维-布留尔：《原始思维》，第289页。

本姜嫄，游阆宫，其地扶桑，履大迹，生后稷”，这里的“大迹”或“帝迹”就相当于事先已经刻绘完成的非自足图象，而“履迹”就相当于现实中的人再用脚“踏”图象，由这两个步骤才算完成了生殖“力”传递的一整套巫术操作仪式，当然，要达到真正的生育目的，还要补上一个重要环节，即履迹之后的现实中的两性交合，所以闻一多先生解释道：

“……履迹乃祭祀仪式之一部分，疑即一种象征的舞蹈。所谓‘帝’实即代表上帝之神尸。神尸舞于前，姜嫄尾随其后，践神尸之迹而舞……盖舞毕而相携止息于幽闭之处，因而有孕也。”^①我国四川摩梭人有崇拜“久木鲁”（意即生孩子的石头）的习俗，位于洞穴口内的“久木鲁”，是一个天然的钟乳石柱，高80厘米，呈圆锥状，根部较粗，直径90厘米；如果妇女多年不育，或者生育畸型婴儿，就要举行“内考姑”仪式，即祭山的意思。仪式第一步是烧香敬神，之后洗身去邪，然后再饮水受胎，第四步是送“乔”（堵塞妇女生殖器的恶鬼）魔术。摩梭人认为祭山以后，妇女洗净了身体，驱走了“乔”鬼，又在女神或男神的保护下，与“久木鲁”发生了接触，她们就会有旺盛的生育能力，这是问题的一个方面；另一方面，她们不仅寄希望于同“久木鲁”的接触，还重视人的作用，即当天晚上夫妻必须同床，认为这样才能最后怀孕，播下新生命的种子。这一巫术操作过程可以和姜嫄履神迹而生后稷的神话叙述互相参照，二者在操作程序上的相似之处是显而易见的。在民族学材料中，接触巫术的实例很多，在四川省木里县大坝村有一个鸡儿

^①《闻一多全集》，第1卷，第73页。

洞，里面供一个30厘米高的石祖，当地普米族妇女为了乞求生育，经常到该洞里烧香叩头，向石祖膜拜，最后拉起裙边，在石祖上坐或蹲一下，她们认为这样与石祖接触后才能生儿育女；云南省西双版纳自治州曼贺山上，也有一个石柱，被当地傣族视为石祖，认为它与妇女交媾后才生育了人类；在四川省凉山喜德县泸沽观音岩上，有一个摸儿洞，里面有石块和沙粒。妇女求育时除照例烧香磕头外，要把手伸进摸儿洞里，摸到石块能生男孩，摸到沙粒能生女孩；朝鲜仁王山上有朝阳石，又称夫妇石，即男根石与女阴石，前者为大，后者较小，妇女乞求生育，要从石上跨过；泰国三角州地区的幼儿皆佩戴一个木制的男性生殖器，有时拴成一串，挂在腰部，作为装饰品和避邪物，叙利亚的妇女也佩戴木祖；印度的加兰女神是一个裸体女人，祭祀时必须向其阴部接吻。^①这种接触巫术见诸文献记载的也不少：《太平寰宇记》卷七十六称“石乳水在州（四川简州）东北二十一里玉女灵山。东北有泉，各有悬崖，腹有石乳房一十七眼，状如人乳流下，土人呼为玉华池。每三月上巳日有乞子者，漉得石即是子，瓦即是女，自古有验。”张君房《云笈七签》：“金堂县昌利化圆元观南院有九井焉，……盖醴泉之属。每岁三月三日蚕市之辰，远近之人祈乞嗣儿于井中，探得石者男，瓦砾为女。”《太平御览》卷七八引《诗含神雾》：“大迹出雷泽，华胥履之，生伏牺。”在今斯里兰卡岛上仍有被人视为圣迹的足迹，在亚当峰的顶巅，一岩石上有似足印的陷迹，约一公尺长，八公寸阔，婆罗门教徒至今爬上

^①参看宋兆麟：《原始的生殖信仰》，载《史前研究》创刊号（1983年）。

山，对此圣迹致敬。^①可见，接触式巫术已不仅仅局限于人与动物的生殖“力”的传递。在有些神话传说中还以“变形”的方式转述人与动物之间的接触，如《华阳国志·南中志》说：“其先有一妇人名曰沙壶……忽于水中触一沉木，遂感而娠……后沉木化为龙……”。这些文字记载可以帮助我们复原原初非自足图象的施法动作。

（3）相交式：自足图象为人与动物的阴部接触，在非自足图象的实际施法时，就表现为人以生殖器与异性图象相交合，以达到生殖力的互渗。阴山岩画为我们显示了人与动物交合的几种不同的形式。如图54所示，盖山林先生释为



图54 《阴山岩画》，图873）

“放牧和性交”，“中部有两个人交腿而卧，一头朝上，一头朝下，大约表示性交。”^②笔者以为中部靠下的图形是动物

^①参看傅道彬，《中国生殖崇拜文化论》，第135页，湖北人民出版社1990年版。

^②盖山林，《阴山岩画》，第218页。

而非人，这是一幅人与动物交合的图象，这为我们复原现实中的人与动物图象交合的巫术操作提供了视觉依据，在这幅图象中，人的生殖器同动物生殖器直接发生接触；在图55中，猎手用一只手执弓箭，用另一只手触摸动物的生殖器部位，如果说这种交合是象征意义上的，那么，其生殖“力”的传递和互渗则是真实的。值得注意的是，图象画面的左上角处还有两人作舞蹈状的图形，两个人的身体互相重叠，似有交媾的含义。图56中的人与动物是一种“骑乘式”，二者的生



图55 《阴山岩画》，图967局部）

图56 《阴山岩画》，图1208）

殖器部位相互接触，以达到互渗生殖“力”的巫术目的。人与动物交合的另一种方式是一方的生殖器部位和另一方的非生殖器部位接触，如图57就是人的生殖器和动物的头部接触。这是一种变相的交合形式。在乌兰察布岩画图象中，还有雄性动物与人交合的情况（参看图58），岩画图象为我们



图57 《阴山岩画》，图1035)



图58 《乌兰察布岩画》，图235)

再现了远古生殖巫术操作的真相，孔老夫子曾言“礼失而求诸野”，岩画图象的朴野和未加删改的特点，正是文献记载所没有的和缺乏的东西，岩画的珍贵和史料价值就表现在这些方面。

当然，人与动物交合的巫术动作在神话传说中也有一些折射和投影，如《魏书·高车传》记载了牡性动物与处女相交而生人类的神话故事：“高车，盖古赤狄之余种也。……俗云：匈奴单于生二女……乃于国北无人之地筑高台，置二女其上，曰：‘请天迎之’。……复一年，乃有一老狼昼夜守台嗥呼，因穿台下为空穴，经时不去。其小女……下为狼妻而产子，后遂滋繁成国。”《隋书·突厥传》记载了人工授孕于动物的神话：“……其国失于西海之上，为邻国所

灭。男女无少长，尽杀之。至一儿不忍杀，刖足断臂，弃于大泽中。有一牝狼，每衔肉至其所。此儿因食之，得以不死。其后遂与狼交，狼有孕焉。”牛克诚先生认为，处女受孕型与动物受孕型神话中人与动物相交合的记载，正是对自足图象中人与动物相交图象的转述，进而更是对非自足图象的实际巫术时的交媾动作的记忆，这是很正确的看法。

（4）距离交合式：自足图象为人以箭射动物（多在阴部），在对非自足图象的实际施法时即用箭、棍、剑等“射”、“刺”图象中的动物。①作为距离交合巫术，人的身体同样不与对象物直接接触，其交合是以枪、剑、箭等中介来实现的。在阴山岩画中，我们见到很多以弓箭为中介的交合图象（如图59所示），其意义与其说是狩猎，不如说是动物与人之间的距离交合巫术，在新疆岩画中，我们同样见到弓箭充当男女交媾的中介的图象（参看图60），弓箭象征生



图59 《阴山岩画》，图414）

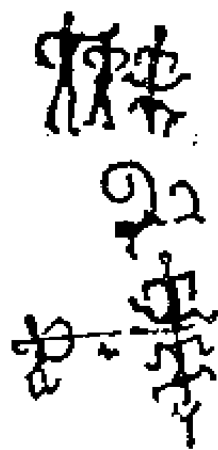


图60 新疆阿尔泰岩画

①关于人与动物交合形成的四种划分，参看牛克诚：《生殖巫术与生殖崇拜——阴山岩画解读》，载《文艺研究》1991年第8期。

殖力传递或象征异性交合的含义可谓昭然若揭。在岩画图象中，我们经常可以看到有关追、射、杀动物的画面，这些画面实际上正是对那些以图象为对象的实际施法动作的转述，那些只存在于往古的某一时间单位的动作，一经完成便不复存在了，但是，这些动作的实施结果，却在作为对象物的图象上留下了永久的历史遗痕，我们由这些遗痕，可以推测出当时的操作动作。在拉斯科洞穴中的一些野牛图象上至今仍然能够看到被尖状物戳过的痕迹；法国蒙泰邦洞里松软的壁上画过的马身上被棒状物戳有许多圆洞；图·特·奥德伯特洞穴的泥塑野牛身上有矛枪之类刺过的痕迹；德国的福格海特遗址中出土的用长毛象象牙雕成的马的形象，在显微镜的观察下，可以发现马的一些部位被砍出一些小点，一直砍到它的肩部，除了这些“刺”、“击”、“砍”等具体动作的痕迹以外，还有“射”、“投掷”等动作的痕迹，如尼奥洞穴中的野牛图象，在身体部位绘有箭头；莱斯·特洛亚·费莱尔洞穴中熊的图象负有长的箭形；在蒙特斯潘洞穴中马的图象上有许多粗糙的小坑，孔特·贝贡把它们解释为原始的狩猎者用石块去投掷这些图象所留下的痕迹。如果说根据图象上的这些遗痕而推断出“砍”、“射”、“刺”等动作尚有武断之嫌的话，那么民族学的有关材料则使我们把握到了从动作到痕迹的历史走向，而且这些记载同我们从痕迹到动作的推断是并行不悖的：北美印第安人“把某个人的像画在沙子上、灰烬上、泥土上，或任何其它被认为可以代替其身的东西上，然后用尖棍刺它或给予其它形式的损伤。”——这可以成为“刺杀”动作的复原依据。

“游猎的鄂温克族如果长期打不到野兽，就用柳条做一

只鹿或狂的模型，在萨满的主持下做象征性的射击。如果射中了它，围观者一齐高喊：“打中了”，“打中了！”——这是“射”之动作的证明。^①

在曹禺的剧作《原野》中，焦氏由于对花金子恨入骨髓，便在仿照花金子做的木人心窝上扎进八根钢针，并且说：“金子，香是你自己点的。生辰八字是你自己说的。你金子要是一旦心痛归天，可不能怪我老婆子焦氏。”这里，原始的巫术信仰和巫术操作（相信刺杀人的替代物即木人就可以刺杀那个人本身）的痕迹还依稀可辨，同样可以成为我们复原“刺杀”动作的一个旁证。与此相类的是苗族生育巫术“追女”，由一个人背着女偶像在前，另一个人抱着男偶像在后，当前者出门时，后者佯追，持有弓箭，不断向女偶像射箭，并高喊：“夺张（交配的意思）”，背女偶像的人则答曰：“沙降（意即繁荣）”。这种用弓箭的射出象征异性交合的习俗可以成为岩画中射箭图象的一个脚注，也表明我们在上文中对非自足图象的实地操作动作的复原和重构，并不是无稽之谈。

第四节 从生殖巫术到生殖崇拜

一旦我们运用历史的眼光来观察自足图象和非自足图象在操作方法上的差异，并且将这种差异还原到纵深的时间序列中去，便不难寻绎出其间暗含的文化变迁：即艺术风格从

^①参看牛克诚：《原始艺术品在巫术中的使用与操作》，载《美术史论》1991年第1期。

写实向抽象的过渡和文化形态从巫术向宗教的缓慢移动。让我们还是首先从岩画的图象开始说起。

在阴山岩画中，我们可以见到这样的画面：右上方有两个曲臂上举的人，两腿叉开，似作祈祷仪式，左下方有一北山羊，双角后伸，身躯肥硕，四腿直立（参看图61），从感应巫术方面来说，这是一幅自足图象，画面上的人与动物在通过动作模仿来传递一种生殖“力”；这幅图象中的“祈祷者”正是现实中祈祷动作的一个形象记录，在图62中，这种

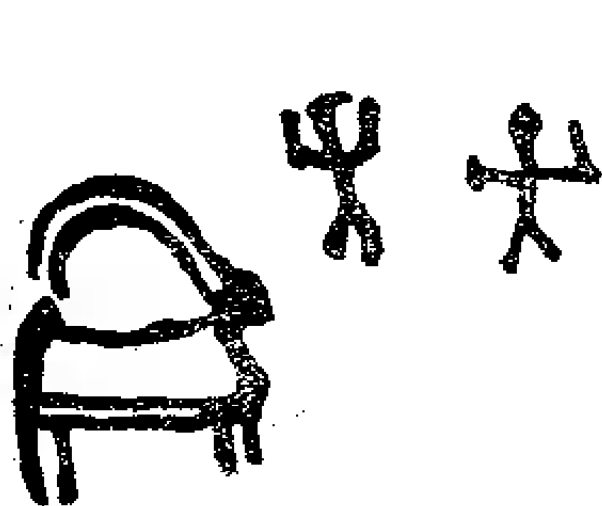


图61（《阴山岩画》，图245）






图63（《阴山岩画》，图841）

祈祷动作所包含的神圣和虔诚可谓跃然于画面之上，不难想象，现实中以图象为操作对象的祈祷行为又是暗含了多少可敬可畏的情感因素！在巫绘合一或者以图象为对象而进行的“刺”、“射”、“砍”等巫术操作中，原始人显示了足够的自信心和“全知全能”。他们把客观自然的变化原因归结为人的巫术操作，在泛“力”意识支配下，还不曾出现一种超越于一切物质形态之上的、统一的决定力量，在人与意志

对象之间，还没有形成类似以后的“神”这样的中介物，人相信可以通过自己的巫术操作直接控制和主宰自然界万物的变化，在他们的人与动物互渗的表象中，只要通过巫术操作，即可实现人与动物的生殖，而且生殖也只有靠人的巫术操作才能实现，与此相应的是，图象的“逼真”程度直接与巫术的效果联系在一起，图象愈真实（愈和物体的外形相象），就愈能促进巫术目的的实现，这时候，岩画的图象也必然更多地具有一种写实性，因为巫术的操作需要它和原型一样具有现实性和具体性，这些是写实的要素。弗雷泽写道：“交感巫术整个体系的基础是一种隐含的、但却真实而坚定的信仰，它确信自然现象严整有序和前后一致。巫师从不怀疑同样的起因总会导致同样的结果，也不怀疑在完成正常的巫术仪式并伴之以适当的法术之后必将获得预想的效果……他既不祈求更高的权力，也不祈求任何三心二意或恣意妄为之人的赞许；也不在可敬畏的神灵面前妄自菲薄，尽管他相信自己神通广大，但决不蛮横而没有节制。他只有严格遵从其巫术的规则或他所相信的那些‘自然规律’，才得以显示其神通。……因而，巫术与科学在认识世界的概念上，两者是相近的。二者都认定事件的演替是完全有规律的和肯定的。并且由于这些演变是由不变的规律所决定的，所以它们是可以准确地预见到和推算出来的。一切不定的、偶然的和意外的因素均被排除在自然进程之外……巫术的严重缺点，不在于它对某种由客观规律决定的事件程序的一般假定，而在于它对控制这种程序的特殊规律的性质的完全错误的认识。”^①

^①詹·乔·弗雷泽：《金枝》中译本，第75—76页。

在生殖巫术阶段，人在巫术操作中获得了强烈的情感体验，这种同一感、共生感、一体感始终遮掩着巫术逻辑的荒谬，但是，在自足型图象中，具有直接体验性的人在现实中的动作变成人与动物在图象中的动作，非自足图象与施法者的动态联结变成了共时性的静态联结，因此，自足图象成了巫术施法的凝结形式，就这样，一个外在于人类主体而独自具有传递生殖力效能的客体形成了，自足图象可以自行生殖（即自身因素已可以达到生殖力的互渗和传递），这对于巫术时代的人类所具有的自大、自恋和自我中心主义的心理无疑是一个不小的打击，加上巫术操作的直接的、切身的体验的逐渐丧失，“较为精明的人们到一定时候就觉察出了：巫术的仪式和咒语并不能真正获得如他们所希望产生的结果，而头脑比较简单的大多数人们还仍然相信。这种对于巫术无效的重大发现，必然会在那些精明的发现者的思想上引起一种可能是缓慢的但却是带根本性质的革命。这个发现的意义是：人们第一次认识到了他们是无力随意左右某些自然力的。而迄今为止他们曾相信这些自然力是完全处在他们的控制之中。这是一种对人类的无知和无力的反思。人们看到了他原来以为是动因的东西实际却不是动因，而他凭借这些动力所作的一切努力都是徒然，他的痛苦的辛劳已被虚耗；他的惊人的智巧也已被无目的地浪费；他曾经使劲地提拉过没有系住任何东西的绳索；他曾以为他正向着自己的目标前进，而实际上只是在一个狭小的圆圈里打转转，并非他努力制造的效果不再继续显现出来；它们仍被制造出来，不过那并不是它制造出来的：雨仍然落在干渴的土地上、太阳仍然继续着它的日出日落、而月亮继续着她横

贯天空的夜游、四季的更替也继续在大地上无声地进行着，在光亮和阴影之中、在乌云和阳光之下。……现在，他在他的敌人和朋友们的死亡过程中，再也见不到自己或自己仇敌的法术具有什么不可抗拒的力量了；他现在知道了无论是朋友还是敌人都得屈从于一种力量，这个力量比任何他所能支配的都更为强大，因而大家都得服从于一种他无力控制的命运。”^①这时候，由巫术向宗教的缓慢过渡开始了，生殖巫术开始演变为生殖崇拜，前者是以人的施法动作直接影响、指令生殖，后者是向超验的和超人的神去祈求生殖，人类的巫术操作渐渐地失去了往日的辉煌，人类第一次把原本属于自己的控制力让给了异己的、超人的图象、符号或神。与此相应的是，岩画图象的外在形态也便从写实向抽象发展，更多地具有了符号化、程式化、类型化和凝固化等特点，正如朱狄先生所指出：“巫术是应急的艺术，因此也是粗糙的艺术，它无需精雕细刻；而膜拜的艺术是永久的艺术，图形一旦雕成就能永久安抚人心。”^②例如，阴山岩画第Ⅱ阶段的符号, 一等已经脱离了男性生殖器的具体意义而成了一般的“阳性”指代，同样，、等符号也成了一般“阴性”指代，这些符号中已经凝结了某种新发展起来的生殖观念。^③巫术以它反映对象的现实、具体和反映方式的直接、生动而产生了写实艺术，而宗教则以它反映对象的虚拟、超然和反映方式的间接、超验而产生抽象艺术。可以

①《金枝》中译本，第87—88页。

②朱狄：《原始文化研究》，第628页。

③参看牛克诚：《生殖巫术与生殖崇拜——阴山岩画解读》，载《文艺研究》1991年第8期。

说，图象形态上的由写实到抽象，文化经济形态上的从狩猎到畜牧以及文化观念上的由生殖意志（巫术）到生殖崇拜（宗教），三者的发展是同步进行的，这是一个十分缓慢的渐进过程，人类的“宗教在其最早的形式中，特别是在魔术（即巫术——引者注）中，就已经有两个方面：首先是某种信念；其次是从这种信念生出并与之符合的动作。随着宗教的发展，这两方面也各自发展，信念变成信仰，动作有了不同的、复杂的形式，变成崇拜。”①我们从自足图象和非自足图象的实际操作的复原和重构中，仿佛能够看见人类如何一步一步从昔日飞扬跋扈的骄傲地位上被击退，如何一寸一寸地叹息着放弃他一度认为是属于自己的地盘，又是如何将自已旧有的那种自由自在的风度失落在对偶像的那种极其卑下的臣服态度之中！巫术似乎并不象它表面看起来那样徒劳无益，它是人类在寻求智慧和科学的途中所必需付出的代价，是一种“必要的丧失”，还是让我们引用弗雷泽的一段话来结束本章的讨论吧：

早在历史初期人们就从事探索那些能扭转自然事件进程为自己利益服务的普遍规律。在长期的探索中他们一点一点地积累了大量的这类准则，其中有些是珍贵的，而另一些则只是废物。那些属于真理的或珍贵的规则成了我们称之为技术的应用科学的主体，而那些谬误的规则就是巫术。

巫术就这样成了科学的近亲。②

①〔苏〕柯斯文：《原始文化史纲》中译本，第174页，重点原有，人民出版社1955年版。

②《金枝》中译本，第77页。

第五章 从图象形态学到图象意义学 ——生殖图象的综合考察

在所有史前文物或艺术品中，唯有镌刻在石壁或洞穴中的岩画，仍然处在远古之时就有的那种同一的自然、地理和人文的关系网之中，尽管它所处的地理环境、自然风貌可能随着时间的侵蚀而或多或少地得到改变，然而这种改变相对于出土文物从原生文化环境或状态中的剥离来说，毕竟是微不足道的。在这种意义上，岩画是一种未经后人润饰或删改的文化遗存，尽管它在远古文化环境中的使用情况已不复存在，然而，它的图象本身，它的简单稚朴亦或奇异神幻的图形本身，无不负载着沉重丰厚的文化意蕴，面对这些岩画图象，我们首先要弄清的是它们在特定的远古文化中的所指和功能，也就是它们在图象当时的使用者眼中展现的“意义”是什么，这就需要我们超越岩画图象的表层形态而进入其内在意蕴的深层界域，并且从中寻绎出人类文化发展、演变的真实轨迹。

第一节 生殖图象的几种形式

既然我们已经把岩画图象分为自足型与非自足型两类，并且已经探明这两类图象具有不同的使用和操作方式，那么，对于处在异质文化境遇中的我们来说，自足型图象的意

义似乎比非自足型图象的意义更容易索解一些，至少我们可以根据前者自身的自足因素来推断其中暗含的事件（尽管这种推断有时不一定准确），因此，自足型图象的意义相对地变得显豁起来，在失去了巫术操作体验的我们看来，它们也更多地具有了生殖崇拜的意味。

在以上章节里，我们已经确证了原始的猎牧岩画与生殖岩画的深层关联，查明了在远古先民的心目中生殖的重要性远在饮食之上，并且重构出动物图象在生殖巫术中的操作情形，至此，生殖巫术在上古文化中的重要性和主导地位已经不证自明，然而，我们仍然不能忽视那些自足型的生殖图象，它们可以在我们上述立论的天平上增添一些有份量的砝码。

纵观世界各地的岩画图象，其意义最为直白显露的莫过于交媾图。如图63是挪威岩画，刻划出交尾的麋鹿，这里，

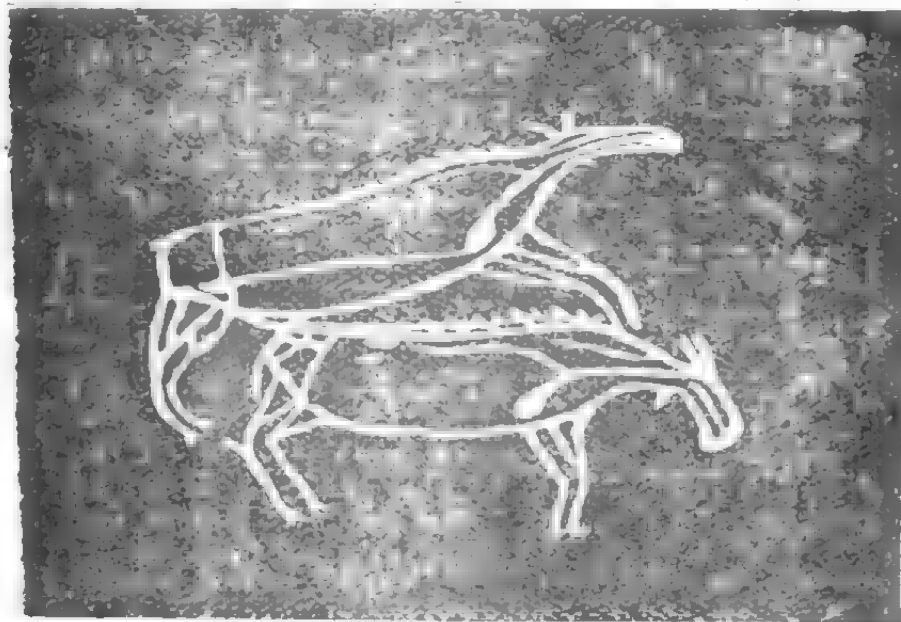


图63 《世界岩画资料图集》，第30页）

作为生殖事件构成的雄性因素（雄麋鹿）和雌性因素（雌麋鹿）在图象中是自足的，我们由这些因素可以直接推知其

含义是一个生殖事件。类似的交媾图很多，如蒙古人民共和国南戈壁省哈夫茨盖特男女交媾岩画，男子呈站立姿式，女子呈蛙式仰卧，似乎人的两性交合仍然没有与动物的交配分离开来，以致于在姿式上仍然象动物那样，雌性在前，雄性在后（参看图64）；印度姆拉地区的岩画，着力突出了男女



图64

两性的性器官，女性生殖器被简化为一道黑线，男性生殖器则刻划得比较粗壮，而且在根部有两个睾丸，直接指向女性的阴部；在这幅图象中，男女两性的外貌特征都被高度简化或减省了，唯有双方的生殖器所具有的“力”得到了强调，两性交媾的含义由此得以昭示（参看图65）。新疆塔城地区裕民县巴尔达湖岩刻的交媾图象，大概比呼图壁康家石门子岩画的时代要早得多，其中一幅描写男女交媾的情状，女的身体稍侧向男方，双腿微曲，两手平举，表示迎合男子的心意，另一个裸体男性阳具勃起，似乎有通过人的两性交合来促进动物生殖的巫术含义；另一幅岩画刻划两位裸体男女，男的双臂平举，两肘下垂，女的则双臂下垂，两肘上举，男女双方都伸张五指，男的性器勃起，无疑隐含着性媾的意味（参看图66）。宁夏贺兰山苦井沟岩画中的交媾图，男女互相用一只手搭在对方的肩上，双方用男性生殖器连结在一起（参看图67），类似的构图方式在新疆塔城地区裕民县161团3连的交媾岩画中有发现（参看图68），可以作为这两幅生殖图象之文字注解的是越南的神话传说。在越南的传说

中，女娲不是一个人，而是和她的配偶巨人四象一起活动的，这两位英雄的不凡之处在于其生殖器庞大无比，女娲的相当于三亩，即将近一公顷，四象的有十四竿子长，其特征十分古老，仍带有自然崇拜的痕迹。故事说，四象打算和女娲成亲，姑娘提出，他们二人各堆一座山，如果四象堆的山高，她就嫁给他。在四象堆了许多山之后，女娲答应嫁给他

（堆山实际上是交合行为的象征和隐语），于是，新郎派一百人抬着聘礼划船到河那边去接新娘，但是当他们划到河中央时，天变了，昏天黑地，没法再往前划了。四象为搭救大伙，用自己的生殖器搭了一座桥。不过，当他的随从走到“

桥”当中时，一个老头（按照越南的古老婚俗，迎亲的队列必须有一个手持点燃香烛的老者参加，大概有延续香火的含义）手中拿着的香烛迸落了一颗火星，“桥”不见了，没有抵达对岸的五十人，统统掉到水里。女娲见状，连忙脱去衣服，顿时天复明亮，如白昼一般，她把掉到水中冷得发抖的人救起，大概放到自己的生殖器中去暖和他们（越南学者



（《世界岩画资料图集》，第86页）

图65

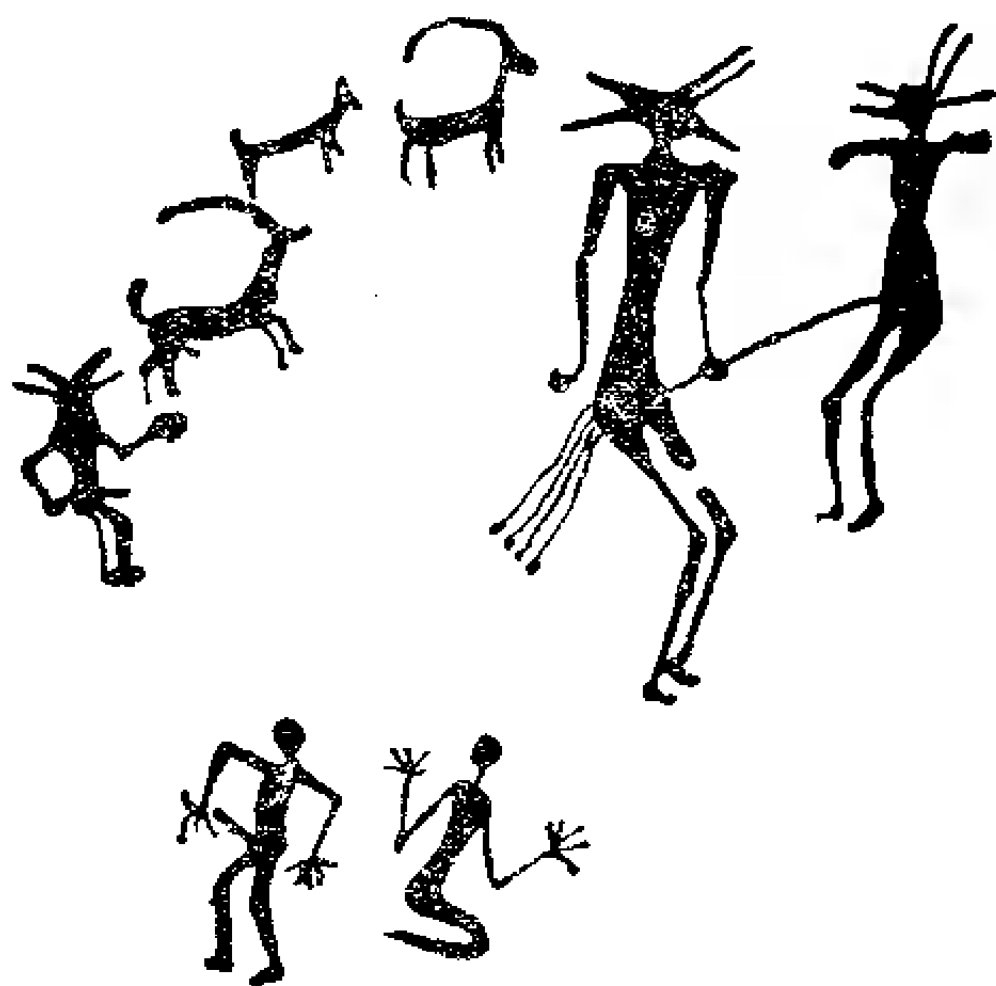


图66



图67



图68

认为，此举有失观瞻）。前苏联学者李福清指出，上述以男性生殖器作桥过河的故事，不仅越人有，朝鲜也有，他认为这类故事是古代中国流传到东北方（朝鲜半岛）和西南方（越南）去的。^①在云南纳西族的《祭天古歌》中，我们也可以看到这样的诗句，

（他们）不会用空心的大麻株杆，
搭置一座男女之间顺心的桥。^②

这里的“空心麻杆”隐喻的是男性生殖器，“麻杆搭桥”象征着男女交媾。在我们的眼里，这类“荤故事”大概是有伤风化的，然而，在远古时代，它们就和岩画图象一样，具有非凡的神圣性，对性器官的推崇和对生殖行为的崇拜导致了形象的记录（岩画图象）和文字的叙述（神话传说故事），二者在这方面可谓异曲同工、殊途而同归了，只是文字的叙述能够流传至今的已经不多，正象中国上古神话一样，能够保存下来的神话片断，“在历代哲学观和历史观的影响下，经过积淀、变形，失去了原先的意义而变得面目全非，所谓神话也仅仅剩下一个模糊的轮廓而已。在书家的刀笔之下，大部分神话人物很早就演变成上古时代真实的‘历史’人物了。中国人对周围世界的神话式解释比较快就转变为理性主义的解释（这种理性主义的解释在拒绝一切不雅驯

①参看〔苏〕李福清：《中国神话故事论集》中译本，第113—114页和第180页，中国民间文艺出版社1986年版。

②《祭天古歌》（纳西族东巴文学集成），第39页，中国民间文艺出版社1988年版。

与神秘观念的儒家学说之中有鲜明的反映），这一转变加速了神话历史化的过程”。^①这是中外神话共同的命运，只不过在中国，尤其如此。所幸的是，岩画图象以较少经过润饰、增减、删改或变形的率真形式为我们弥补了文献记载之不足，通过岩画图象，我们可以看到人类文化史上确曾存在过一个旷日持久的生殖巫术和生殖崇拜的时期。

在新疆阿尔泰岩画中，还有一幅图象（参看图69），最初发表时曾被称为多人杂技图，并且在《人民日报》等多家报刊上发表，认定杂技的学者认为：画面中的一位主演者站在一头山羊的弓形角上，左右两臂弧形下伸，两手各提一位小人，头上还跨着一人，动作惊险。然而有的学者对此说提出异议，认为北山羊是很难驯养的动物，无论如何也难在角上挺起一个大



图69

人三个小孩，而且在北山羊的角上表现所谓的“惊险动作”，在现实中是难以想象的。^②值得一提的是，陈兆复先生在《中国岩画发现史》一书中曾对中国岩画的主题（母题）作了归纳和分析，其中也将“杂技”作为岩画的一个内容，笔者认为这种观点是可疑的，所谓的“杂技说”更多地来源于一种以今推古的现代人的想象，因为在远古时代的人类并没有现代人的那种闲情逸致！仅就图69来说，我们完全可以将它看作是动物与人的生殖“力”相互传递的一种接触

①〔苏〕李福清：《中国神话故事论集》，第99页。

②参看蒋学熙：《新疆岩画研究综述》，载《新疆师范大学学报》（哲社版）1991年第4期。

巫术，中间的人像双腿与北山羊接触，双臂各牵一小孩，显然暗含着这种巫术操作的理想效果——多多生子，中间人像的上部还有一个两腿分立的人像，这种上下人形相互叠加的构图形式在岩画图象中并不少见，如宁夏岩刻和广西崖壁画中都有此类图象(参看图70)，在甲骨文、金文中，也有这种



A

宁夏岩刻



B

广西崖壁画

图70①

上下人形相互叠加或上人形下动物形的构图形式(如我们在本书第三章所见)，可以肯定的是，这类图象并非“杂技图”，而是一种生殖图象，或者说是一种交媾图的变形和异形同构。朱狄先生指出，“在造型艺术中，一切非视觉的东西必需被表现为视觉的对象才有可能成为艺术的对

① 摹自陈兆复：《中国岩画发现史》，第301页。

象，”^①同样，岩画往往在表现一个事件时，同时将这一事件的结果绘制在同一个图象画面上，如果表现的是一个生殖或交媾事件，它常常把这一事件的理想结果也同时表现出来，如西德安德林根岩画，在同一个画面上刻划出一个男性，双臂高举，另一个双臂侧举的女性，以头部右上方的一个黑点为生殖力的标志，画面的右边是一个双臂上举的小孩（参看图71），企求生殖的欲望和这一欲望的直接结果被表现在同一个画面上，正象许多狩猎岩画中，被猎取的对象如野马、牛、鹿、羊、野驼等，往往触着箭头或标枪，这既表明了岩画作者要击中野兽的欲望，又显示了这一欲望的实现一样，这些是原始思维的混融性和互渗性的表现形式之一。



（《世界岩画资料图集》，第31页）

图71

考古学家曾经在土耳其南部的安那托利亚平原（the Anatolian plain of southern Turkey）上发现了一个大约公元前6000—5800年的新石器时代城镇遗址，该遗址中出土了一个石雕像，父亲、母亲和孩子的形象联结为一体，发掘

^①朱狄：《原始文化研究》，第604页。

该石雕像的詹姆斯·梅拉尔特博士 (Dr. James Mellaart) 描述道：“在左边是一对互相拥抱的神祇，在右边，是一位母亲在怀里抱着一个孩子，孩子的头不幸已经失落。或许这两个场景与一个连续性的事件有关。左边是一对男女的结合，右边出现的是结果。女神是同一个人，而男性或者作为丈夫出现，或者作为儿子而出现。这也许是‘圣婚’ (the hieros gamos) 的最早的表象 (representations) 之一。”^① 这里，两性结合的情景与结合的理想结果——孩子的出现，被雕刻在同一块石头上，这和岩画图象的构图形式是一致的，同时也表明原始思维的共性特征。当然，岩画中的交媾图象还有许多变体形式。例如宁夏贺兰山贺兰口岩刻，画出一个性器勃起的牲畜，其后有一个闪闪发光的太阳，太阳的最长一束光线，直射牲畜的阴部，我们在以上章节里已经指出，在远古时代，太阳光线与男性生殖器的致育力是等同（值）的，由此看来，通过太阳光线与动物（尽管是雄性动物）的“交合”来传递生殖“力”和繁育“力”，正是这幅图象的意义（参看图72）。也有一些性媾图已经脱离了我们所说的

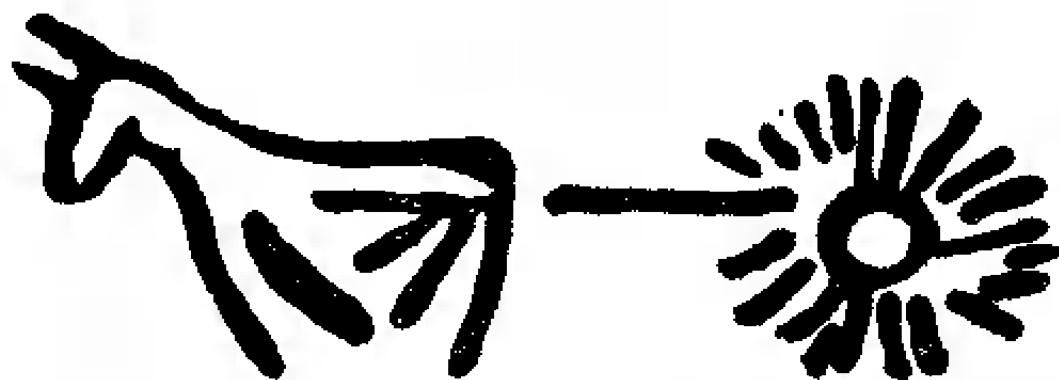


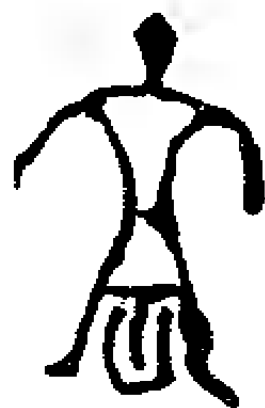
图72

^①约瑟夫·坎贝尔 (Joseph Campbell), 《神话的意象》 (The Mythic Image), 第38页, 参看第39页图37, 普林斯顿大学出版社1974年版。

写实性，而更多地具有了抽象的和象征的、符号化的特点。例如，青海卢山岩刻中的生殖图，男的侧身，生殖器很突出，女的为正面，双腿弯曲分开，在两腿之间，臀部之下，有一粗大的圆点，以象征女性生殖器，在这幅性媾图的下面还打凿出许多小圆点，分布在一条曲折形沟槽的两边（参看图73）。苏联学者奥克拉德尼科夫等在对蒙古人民共和国德勒格尔——穆连和特斯河谷动物蹄印岩画作出解释时曾经指出：“应当注意这种‘蹄子’图形的凹档，仿佛表示阴道。在某些图形上有似乎无关紧要的横带，把‘蹄子’从中间分为两半，……短的垂直带子象征性地反映男人与女人的结合，即代表男子性行为的开始”。^①这里的“带子”将众多的凹形小圆点分开，同样可以看作是性行为的象征。阴山岩画将男女交媾简化为男性与女性生殖器的象征符号的交合，这里的男性生殖器具有写实性，而女性生殖器则被简化和符号化为“U”形（参看图74）。与其说这是一种图象简化的需要，勿宁说是岩画制作者对生殖“力”之所在的



图73



（《阴山岩画》，图405）

图74

^①〔苏〕A·奥克拉德尼科夫等，《德勒格尔——穆连和特斯河谷的岩画》，见内蒙古文物工作队编，《文物考古参考资料》第2期，1980年。

强调和重视，在他们眼里，唯有这种生殖“力”蕴藏的地方最惹人注目，最应该加以重笔勾勒，而身体的其他部位甚或细节则变得无足轻重、可有可无了，因而他们可以对那些不重要的部位或细节视而不见，也可以完全忽略它们。

内蒙古乌兰察布岩刻中的“双人舞图”，男女两性的身体细节和外貌特征被大大省略了，但是，男女两性的生殖器官则被突出出来，男性的性器是“写实的”，女性的乳房和性器则以“抽象的”小圆点表示出来，生殖力蕴藏部位的强调正是以对其他部位的简省为先决条件的，我们仍然可以把这幅图象看作一种交媾图的变形。在使用“写实的”、“抽象的”这类形容词时，我们都加上了引号，因为我们眼里的



图75

“写实”或“抽象”与岩画作者眼中所见的不同，单就图75这样的图形来说，在我们看来颇有一些抽象的意味，然而在它的制作者看来也许是再写实不过了，因此，“写实”与“抽象”是和不同的文化环境紧密相关的两个概念，正如牛克诚先生指出的那样：

原始艺术中的图像反映了做为当时人们视觉概念核心的万物的神秘的“力”的观念，它们对于图像的当时文化——原始文化而言，就都是写实的。一般所称的写实图像（如洞穴壁画中的野牛、马等）是这样，一般所

称的抽象图像（如阴山岩画中的符号图形）也是这样。或者说对于原始人而言，他们自己所创造的一切图像都是最真切不过的，这个图像（包括所谓的抽象图像）在他们的观念中就是那一个自然物。图像是自然物的同一物——原始人的这种对视觉经验的把握，使他们的图像制作就总是在表达他们的观念之眼中的一切事物……因此，在当时文化中，图像对于原型就都是写实而非抽象的。

而“抽象”则是同后续文化相关的一个概念。后续文化是在当时文化之后（不一定是前后相承）的一种文化，它在时间与文化状态上都是在当时文化之外的别一系统。如果说在当时文化中，图像与作者同时共存于一个文化体中，那么，后续文化所展示的则是前期文化的图像与后续文化中的读者的关系。图像的作者随着当时文化的结束而消亡。当图像留给后续文化，它与这个文化中的读者就形成了时间上的隔阂和文化上的异质……因此，在前期文化中，图像还以写实的身份而参加到文化的运转中，在后续文化中，它们就无一例外地成为抽象的了。

所以，当我们说抽象的图像是“写实”的时，它是指在当时文化中图像与原型的关系；当我们说写实的图像是“抽象”的时，它指的是后续文化对于前期文化图像的认知……研究原始艺术即是后来的读者对于前期文化图像的认读与阐释。①

①牛克诚：《从写实到抽象——艺术发生期风格演进的一个基本走向》，载《美术史论》1992年第2期。

看来，我们在讨论原始艺术的写实与抽象之时不得不谨慎从事。在岩画的生殖图象中，不乏那种在我们看来属于“抽象”范畴的实例，除了以上列举出来的交媾图之外，还有如日本北海道岩画中象征女阴的小凹穴（参看图76）这样的图象，很难说它在当时凿刻者的眼里是抽象的，勿宁说这种“抽象”并不是前期文化中的图象固有的东西，而是处在后续文化中的我们对于前期文化中图象与原型的关系所做的一种追加的发现和评定。小凹穴与女阴在我们看来是一种抽象的象征关系，在古人眼里则是一种真实的认同关系。



图76



图77

交媾图的另一种变体形式是双头同体图象。在新疆呼图壁县康家石门子生殖岩画中，有两幅双头同体人像，分布在画面左下方和右下方（参看图77）。有学者认为，这幅双头同体人像是康家石门子生殖崇拜岩画的核心画面，并且将这一图形的意素解析为：

- （1）“双头同体人像”是父母的象征，
- （2）左侧的头像表示父亲，
- （3）右侧的头像表示母亲，

(4) 他们的同一个身体表示父母亲的结合，隐喻男女的性交，

(5) 〔康家石门子生殖崇拜〕图右下方的两排舞蹈着的小人表示父母结合后生下的子孙，象征着本族人口的繁盛。^①

盖山林先生认为，这幅“双头同体人像，是父母亲合体性交的符号，隐喻男女交媾正在进行……是原始人性行为模式的核心部分。”^②这些评论都是颇有见地的。这不由地使我们想起汉代的石刻画像与砖画中，常有人首蛇身的伏羲和女娲连体交尾画像，两者紧紧结合在一起，腰身以上通作人形，腰身以下则是蛇躯，两条尾巴紧密地缠绕在一起，两人的脸面，或正向或背向，在武梁祠伏羲女娲画像中间还有一个小儿，手曳二人之袖，两脚卷走。这种表示夫妇同体的女娲伏羲画像与双头同体人像的外形及寓意大同小异，中间的小儿与呼图壁康家石门子岩画中的舞蹈小人角色相同，表示父母结合后生下的子孙。

在西方的神话传说中，也有雌雄同体和阴阳结合以创造人类的文字记载。柏拉图在《会饮篇》中说，人类最初是“在形体上和名称上都兼阴阳两性”的“阴阳人”，宙斯把他们分成了单性别的两半之后，“这一半想念那一半，想再合拢在一起，常互相拥抱不肯放手，饭也不吃，事也不做，直到饿死懒死为止。若是这一半死了，那一半还活着，

^①参看余骏升 戴良佐：《呼图壁县康家石门子岩画“双头同体人像”初步研究》，载《昌吉岩画》（《昌吉文史资料选辑》第十二辑），1990年。

^②盖山林：《中国草原岩画与古代游牧民的生命意识》，载《美术史论》1992年第2期。

活着的那一半就到处寻求匹偶，一碰到就跳上前去拥抱，不管那是全女人截开的一半（就是我们现在所谓女人），还是全男人截开的一半。这样，人类就逐渐消灭掉了。宙斯起了慈悲心，就想出一个新办法，把人的生殖器移到前面——从前都是在后面，生殖不是借男女交媾，而是把卵下到土里，象蝉一样——使男女可以借交媾来生殖。由于这种安排，如果抱着相合的是男人和女人，就会传下人种……就是象这样，从很古的时代，人与人彼此相爱的情欲就种植在人心，它要恢复原始的整一状态，把两个人合成一个，医好从前截开的伤疼”。^①在这种不乏诗意和哲理的言词中，分明暗含着对两性交媾及合体的崇敬与赞美！犹太哲学家菲洛说，人类的始祖亚当是一个双性的、半男半女的或雌雄同体的人，上帝把亚当分成两个有性别的组成部分，一个是男性，另一个是女性夏娃，来自他的另一半。罗马人认为，天和地（乌拉努斯神和盖亚神）最初是作为一个雌雄同体的神而永恒相结合的。英国著名艺术家兼宗教象征研究专家卡纳博士（Dr. Harry Cutner）指出，在上古时代，对维娜斯（Venus）的崇祀，以各种异名，如水银泻地，到处流传。在菲尼基，维娜斯以阿斯塔提的别名，在推罗西顿、希力奥坡力及其他城镇，受广大的徒众崇祀，但她与维娜斯有一点不同，即她是雌雄同体的——其男体是亚敦尼斯（Adonis）。因此，在祭祀她的节期，女人改妆为男，男人则变服为女，这种风俗，一直到今日，尚未消歇，犹太人年中二三月有一个节期，男女俱改穿异性的衣装，直到1910年，一个

^①柏拉图：《文艺对话集》中译本，第240页，人民文学出版社1963年版。

现代作家在巴黎的天主教徒间，还亲眼目睹过这种风俗的出现。^①这种男女改穿异性服装的风俗，正是要在人力所及的范围内再现一种雌雄同体的现实形象，也是对兼具雌雄两性的阿斯塔提的祭祀风习的保留，这也可以看作是一种集体无意识的回忆，看来，“一种社会习俗被建立起来以后，凭借传统的惯性可以因袭数千年，以致到后来它的原始意义被忘却以后，习俗照样被承继了下来。”^②除了以上列举的实例之外，印度神话中的湿婆（Śiva）与毗湿奴（Viṣṇu）都是两性兼体，原始的对两性交合（同体）的信仰实出于一种生殖崇拜观念，弗雷泽曾经总结道：“一切自然的生产力的化身，一个伟大的母亲女神为西亚的许多民族所供奉，名享不同，而神话和仪式则实质类似；和她结合的有一个爱人，或说得准确一些，有一系列的肉身的神灵爱人，她每年与他们交合，人们认为他们的结合是促进各种动物和植物的繁殖所必需的，还有，这一对神灵的神话婚姻为人类两性的真正的、虽是暂时的结合所模仿，地方就在女神的神殿里，为的是要用这种办法保证大地丰产，人畜兴旺”。^③如果说仪式中的两性交合是一种流动的、动态的现实，那么两性同体人像或神话则是对这一现实的一种静止的、凝固的记录，它们都是远古先民的生命意识的集中体现。

①参看哈里·卡纳，《性崇拜》中译本，第65页，湖南文艺出版社1988年版。

②朱狄，《原始文化研究》，第642页。

③《金枝》中译本，第482—483页。

在双头同体图象中，更为常见的是动物的双头交配图，如内蒙古动物岩画中的双头同体山羊图案，其时代大致从新石器时代至早期铁器时代（参看图78^①）。据考古发现，浙江河姆渡新石器时代遗址中，出土有双头同



图78

体兽形陶饰，同一地点出土的一件骨匕柄上雕刻有两组双头同体凤纹。《山海经·大荒西经》云：“有兽，左右有首，名曰屏蓬”，《山海经·海外西经》又说：“并封在巫咸东，其状如鹬，前后皆有首，黑”。《周书·王会篇》载：

“区阳以鳖封，鳖封者，若鹬，前后皆有首。”鳖封、并封、屏蓬乃一音之转，闻一多在《伏羲考》一文中认为，并封、屏蓬、平逢等名的本字当作“并逢”，《公羊传》宣五年杨疏引旧说：“双双之鸟，一身二首，尾有雌雄，常不离散。”这种兼具雌雄而又“常不离散”的鸟，实即两性同体的交配之状，《山海经·中山经》说一种叫蛸虫的二首神所居的山，名曰“平逢之山”。闻一多先生精辟地指出，所谓“并”与“逢”都有合义，兽牝牡相合名曰“并逢”，犹如人的男女私合曰“姘”。^②《山海经》为我们提供了“并封”

^① 摹自盖山林：《中国草原岩画与古代游牧民的生命意识》，载《美术史论》1992年第2期。

^② 参看《闻一多全集》第1卷，第22页。

的形象（参看图79），袁珂说：“推而言之，蛇之两头、鸟之二首者，亦均并封、屏蓬之类，神话化遂为异形之物矣”。^①除此之外，《山海经》里还提到左右有首、前后有首或者一身二首的动物以及神话中常见的二龙、交龙、腰蛇、两头蛇、神人所乘的二龙等，均是两性同体的，其实乃雌雄交尾的一种象征。在甲骨文中，有一种双龙（蛇）的图画文字（参看图80），在许多极古老的铭文里，都提到祭祀这两条龙（蛇）的情况。台湾学者刘渊临认为，这种绘画文字也许

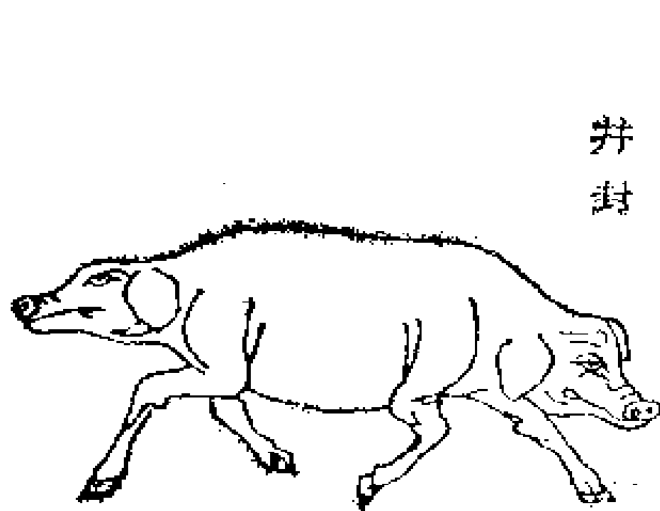


图79

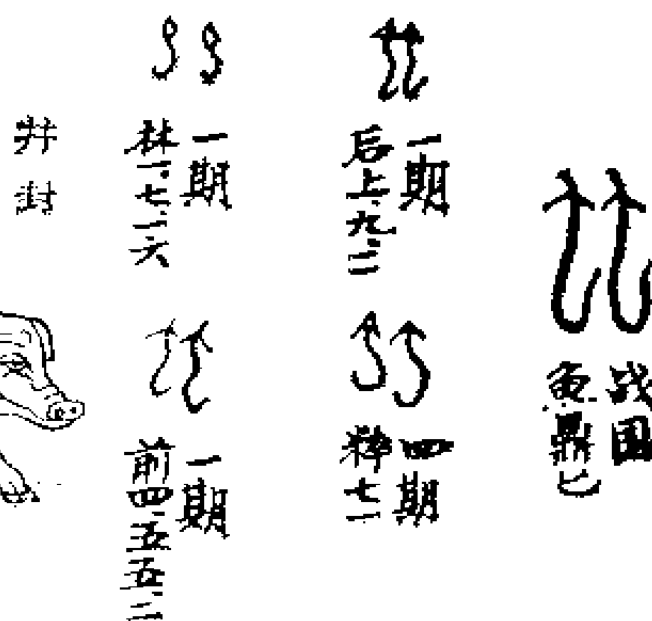


图80（《古文字类编》，第211页）

是伏羲、女娲连体交尾图的肖像略图，他援引了和甲骨文发现于同一古墓的画有龙的殷代画图，其中之一是有两只角和尾巴交缠（象剪刀）的龙，它们的姿态真正使人相信伏羲、女娲连体交尾图形的传统起源于远古，同时，这个

^①《山海经校注》（袁珂校注），第220页，图见同页，上海古籍出版社1980年版。

研究家还复制了两幅画，画面上的每一条小龙都有人面和向上抬起的不大的好象从双肩直接向上长出来的前爪或手，其中一条龙有带螺旋线的圆环②，正象在殷代青铜器铭文中的太阳图形一样，另一条龙的躯干上有一个由中间带一条小线的菱形组成的图案。假如第一条龙可以解释为太阳和相应的男性神的话，那么第二个龙最有可能是女性神了，因为菱形自仰韶时期以来就被认为是与女阴有关的三角形的发展。①由此可见，岩画图象与图画文字中对雌雄交尾和两性同体的表现传统可以溯源至远古时代，原始的狩猎生活使远古先民很早就发现了动物交配与生殖的关系，通过制作动物交配的图象来刺激动物的繁殖，便成为生殖巫术的一个恒定主题，而双头同体图象则成为他们表现人的两性交媾或动物交配的固定格式。让我们再来看一看甲骨文中的“虹”字，正是一个双头同体的动物形象（参看图81），表明古人把虹想象为一对雌雄相交的动物，②正是由于它们的相交才产生了雨，这种观念到了宋代仍有一种曲折的反映，朱熹在《诗集传》中把虹的成因解释为：“日与雨交，倏然成质，似有血气之类，乃阴阳之气不当交而交者，盖天地之淫气也。”事实上，远古文化不仅在求雨和性爱之间创造

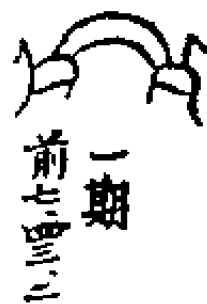


图81（《古文字类编》，211页）

①参看李福清：《中国神话故事论集》，第67—68页。

②郭沫若在《卜辞通纂》中认为这个字形“象雌雄二虹而两端有首。……盖古人以单出者为虹，双出者为蜺也”（《郭沫若全集》考古编第二卷，第388页，科学出版社1983年版）。

了一种联系，而且在雨水——女性——性爱之间找到了一种巫术信仰。^①我国古代民间有虹霓分雌雄且可以代表女神或化为美人的传说，《释名·释天》：“虹……又名美人”。《异苑》：“古语有夫妻荒年食菜而死，俱化为青虹。故俗称美人虹。”《穷怪录》：“首阳山中有晚虹下饮于溪泉……良久化为女子，年十六七。”宋玉笔下与楚王私合的巫山神女有虹的化身，高亨在《诗经今注》中说《诗经·邶风·蟋蟀》是“以虹出东方比喻男女私通”，可谓一语中的。对照甲骨文的“虹”字，我们认为这些观念正是来源于古人最早将虹看成一种双头同体、雌雄相交的动物的古老信仰。

无论是交媾图象还是双头同体图象，都是一种自足型图象，它们的意义相对说来要容易索解一些，而那些非自足的生殖图象发生歧义的机会也相应地多一些，原因在于它们的图象中构成事件的因素是非自足的。如阴山岩画中有一个图象（如图82所示），盖山林先生释为“人面像”，认为“画面只简略地画了两只眼睛和长长的鼻子。”^②笔者认为这是一幅男性生殖器的图象，与此可以相互参照和比较的另一幅阴山岩画的图象，上有一对睾丸，下面连着阴茎，末端为龟头（参看图83）。原始视觉观念对生殖“力”的强调，使这类非自足的生殖图象具有了一种透视效果。诚如周予同先生所指出，“所谓生殖器崇拜，实是原始社会之普遍的信仰。盖原始社会，智识蒙昧，对



图82 《阴山岩画》，图845）

^①参看我的《论中国远古文化中的女性原型》，载《西域研究》1991年第2期。

^②盖山林：《阴山岩画》，第210页。

于宇宙间一切自然力，每每不能求得合理的解释，而遽加以人格化。他们对于这产生生命之生殖力，认为不可思议，因与以最高的地位而致其崇拜，实很普通而自然。基督教的十字架，埃及的金字塔，都是西方古代民族对于性器官一种象征之遗留的痕迹。中国古代民族亦离不了这种信仰，他以人间的生殖方法来比拟宇宙的生殖，于是以天、太阳、山、邱陵为男性的性器官，以地、月亮、川、溪谷为女性的性器官，而加以崇拜，于是产生祭天地，祭日月，祭山川等等的仪式。其后民智稍稍进步，于是

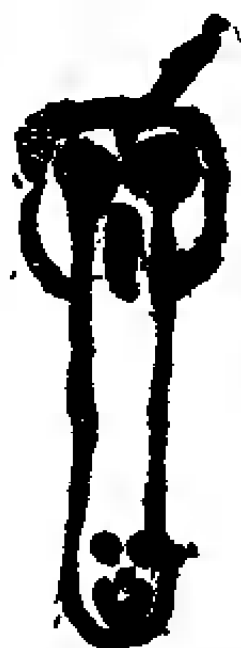


图83 《《阴山崖画》，图657》

由具体的而趋于象征，造作代表男女性器官之抽象的标识，如八卦之根本的符号一与--。其后民智又稍稍进步，于是由象征的标识而另与以抽象的名词，如《易》的阴阳、乾坤、刚柔等等。这种信仰，盛行于未有文字之前，故材料的搜集比较地困难，但因儒家采取这种信仰而加以修正，所以遗留于《易》与《礼》中的仍然不少。《易》的一--就是最显明的生殖器崇拜时代的符号。一表示男性的性器官，与西方古代民族之以三角形、十字架、尖塔、棍棒等表示者相同，--表示女性的性器官，以两一中的空隙显示其意义，与西方古代民族之以圆形、门扉、船等表示者相同。普通每以伏羲造八卦为文字的起源，我很反对；我以为文字起源于图画而非起源于八卦，八卦只是生殖器崇拜时代之宗教的魔术”。①

①周予同：《“孝”与“生殖器崇拜”》，载《古史辨》（二），第247—248页，上海古籍出版社1982年版。

所幸我们在岩画中可以直观地看到生殖器崇拜的图象，阴山岩画以写实的手法刻划出女阴的轮廓(参看图84)，南朝鲜盘龟台岩画以重叠相套的花瓣形象征女阴，图案中间还用一個圆点表示生殖“力”之所在(参看图85)。这类图象，如果

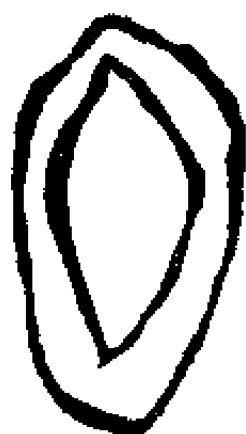


图84 《阴山岩画》，图1222)



图85

仔细寻找，还有很多，关于远古文化中存在的生殖崇拜现象，中外学者曾作过大量论述，如黑格尔在谈到印度古代对男性生殖器崇拜的现象时说：“特别是在印度，用崇拜生殖器的形式去崇拜生殖力的风气产生了一些具有这种形状和意义的建筑物，一些象塔一样的上细下粗的石坊。在起源时这些建筑物有独立的目的，本身就是崇拜的对象，后来才在里面开辟房间，安置神像，希腊的可随身携带的交通神的小神龛还保存着这种风尚。但在印度开始是中空的生殖器形石坊，后来才分出外壳和核心，变成了塔”。^①从历史的纵向发展来看，初民对人类生育秘密的探索经历了由女性自身生

^①《美学》，第三卷，上册，朱光潜译，第40页，商务印书馆1979年版。

育，男性种子生育到男女结合生育这样一个认识过程，这相应地发生了女性生殖器崇拜、男性生殖器崇拜以及对男女合体的崇拜。^①这一历史序列决定了整体上的对女性生殖器和男性生殖器崇拜发生在前，对两性交媾的认识和崇拜发生在后，但是单就某一幅男性生殖器图或女性生殖器图来说，我们却很难判定它一定发生或制作于交媾图之先，也许这种愿望本身所带来的只能是一种徒劳。

在对岩画的生殖图象做了简单的巡礼之后，我们还要再次深入古文字的图象领域，去探寻一下生殖巫术与生殖崇拜在甲骨文和金文中留下的踪迹。

第二节 汉字中残存的生殖图象

对文字图象的探寻必须从更早的史前雕塑作品说起。在史前艺术中，无论从数量和质量来说，人的形象都无法同动物的形象相比。单就人的形象来看，考古学家主要发现了两种类型，一种是神人同形或人兽同形的岩画形象，另一种更加普遍的作品是浮雕、圆雕作品，其形象绝大部分是妇女裸像。从新石器早期到青铜器时期，在印度河和爱琴海之间，还有东欧的那些文明古国，都发现了一些描绘母亲女神的雕像，新石器时期的东南欧有近三万尊不同材料的塑像，所描绘的几乎全是女性人物，到处都是髋部横阔、胸部丰满的女性，如法国洛赛尔(Lausse)地方出土的“洛赛尔维纳斯”是一件18英寸高的雕刻在石灰石上的浅浮雕，并且曾经被涂成

^①参看赵国华，《生殖崇拜文化论》，第368页，中国社会科学出版社1990年版。

红色，她手持一个野牛角，是所谓“丰裕之角”（cornucopia），据说它产生于奥瑞纳期的中期与晚期之间，距今已经有二万五千年历史，是目前发现的最早最完整的人像浮雕。她具有三个特征，即裸体、肥胖、强化的女性形体，这些姿态突出了女性作为繁荣源泉的意义。G. 雷切尔·利维对“洛赛尔维纳斯”手中所持的“角杯”加以分析，认为这种角杯在后来的宗教祭礼中被以为能放射出一种“野兽的创造力”，S.N. 札米阿梯尼（S.N. Zamiatnine）则认为这种牛角曾被原始狩猎者相信会有助于狩猎的成功，相信从兽角吹出的声音会散发出一种巫术力量。^① 在安格尔斯·苏·安格林（Angles sur l'Anglin）地方有三个女性形象只表现腰部以下的裸露部份，明显是在强调性三角和女性生殖器，旁边则有野牛的形象（参看图86）。在勒·费拉斯洞



图86②

穴发现的符号石，女性性器官被简化为带有一条裂缝的三角形，同样的符号偶尔也可以在某些洞穴的岩壁上发现。在中东，公元前六千五百年左右，出现了许多女性雕像。土耳其的南阿纳多卢有一个最古老的城市，叫沙达尔·于育克（公元前六千五百年至五千六百年），人们在那里发掘出装饰着

①②朱狄，《原始文化研究》，第282页，图见第286页。

女性浮雕的房子，这些浮雕不是怀孕的女子就是用线条勾勒出乳房的女性像；在中国新石器时代，辽宁红山大型文化祭坛出土的无头孕妇陶像也突出地表现出生殖部位的特征；所有这些雕、塑像一律具有高耸的甚至下垂的硕大乳房、凸出的腹部、宽厚的臀部以及刻画形象的女阴，而几乎所有人像的头部被塑造得十分粗糙，脸部的刻划除了在头像中有所表示外，在其它形式中基本上都被忽略过去，手和脚也往往处于被忽略的状态，而且双脚总是被简化为一根棒状，以便这些女性雕像可以直接插入土中，保持与大地的接触，从而实现人与大地的繁殖力的互渗。关于这一点，法国人类社会学家伊丽莎白·巴丹特尔写道：

首先，为数众多的女性塑像，表明对生育的真正崇拜，到新石器时期，还出现了女神——母亲像。很明显，奥里尼阿西和格拉夫迪时期的艺人主要感兴趣的是母亲的生育能力和人类的永恒不断。格拉夫迪时期的大肚子雕像，从胸脯一直到骨盆都凸出来，表示妇女即将分娩。还有一些被人们不恰当地称为“维纳斯”的画像，没有画出面部，只以夸张的手法画出身体中参与生育的部份。“乳房、肚子、阴阜、髋部，大致成一个圆，上身和两腿画得细长，象绳子一样”。这个圆是生育的巫术圈。我们无法确定这些“维纳斯”的真正作用，但可推测它们表示女性的神化和由此而来的女神的宗教——巫术权威。

其次，女性——母亲形象对旧石器时代的艺术家有这么大的魅力，恐怕还另有原因——那个时代完全独特

的原因。

勒鲁瓦——古尔安（引者注：即安德烈·勒鲁伊——古朗）常提醒我们注意当时的艺术中缺少表现性行为的作
品，没有起码的生育交配，不见任何色情标志。这是不是说生育权为女性严格把持着呢？也许男人也猜想自己参与了生育，但当时生物意义上的父亲概念毕竟十分模糊，不象母亲那样显而易见。因此，不能排除当时的人们认为人类的生育是一种孤雌繁殖，从而承认女性有创造生命的神奇力量。这种力量，不为男性所有，他们只能在一旁羡慕欣赏。可以说生育权在当时即使不超过狩猎权，也可与它等量齐观。①

史前人对女性生殖“力”的关注，突出地表现出其“只见树木（生殖力之所在），不见森林（身体的其他部位）”的视觉概念，在造型艺术中，他们就采取了“析出中心属性”的方法，首先突出女性的生育特征：即乳部、臀部、阴部、腹部极为圆大。安德烈·勒鲁伊——古朗提示我们，史前艺术中出现的椭圆形、三角形和长方形的符号实际上“都是女性生殖器或多或少的抽象化变体形式”（all more or less abstract variations on the vulvas）。②事实上，我们在辽宁红山文化的东山嘴祭坛中所发现的无头孕妇裸体陶像上就可以看到其阴部有三角形的记号③，广而言之，中国彩

①伊·巴丹特尔：《男女论》中译本，第31页。

②参看朱狄：《原始文化研究》，第370页。

③参看杨静荣：《陶瓷与原始宗教中的生殖崇拜》，载《美术史论》1987年第8期。

陶纹饰中的主体纹饰，如人首蛇身纹和蛇纹、涡漩纹和波浪纹、鱼纹和人面鱼纹、蛙纹和折肢纹、鹿纹、鸟啄鱼纹以及花叶纹和编织纹，都是生殖巫术与生殖崇拜的产物，原始制陶术的发明与生殖崇拜有关^①。可以说彩陶和岩画、甲骨文、金文一样，都是原始的巫术仪式中所使用的一种工具。由此看来，史前人类很早就具备了从事“抽象”绘画的能力，“原始人只要一天还是猎人，他的摹仿的倾向就会顺便使他成为画家和雕刻家。原因是很明显的。作为一个画家，他需要的是什么呢？他需要的是观察能力和手的灵巧。这正是他作为一个猎人所需要的同样特性。因此，他的艺术活动是生存斗争在他们身上锻炼出来的那些特性的表现。当生存斗争的条件随着向畜牧和农业的过渡而改变的时候，原始人就在很大程度上丧失了在他们狩猎时期成为他们的特色的对绘画的喜爱和能力。”^②这种“简化”和“抽象”的绘画能力不仅表现在彩陶纹饰中，而且也表现在岩画和甲骨文、金文的图画文字之中。例如，福建华安仙字潭图案化女像岩画，以同样的圆黑点表示妇女的头、双乳以及性器。颇具写意性特点（参看图87）；在我国北方岩画中有以小圆点表示女性的乳房以及生殖器的（参看图88A），也有用小圆点表示男性性器的睾丸及性力的（参看图88B）。这种构图形式在甲骨文和金文中也有所见，如图89中，甲骨文将女性的乳房简化为两条竖线，下方的铜器铭文则分别简化为两个小圆点或两道较粗的竖线（参看图



图87

^①参看徐建融：《彩陶纹饰与生殖崇拜》，载《美术史论》1989年第4期。

^②《普列汉诺夫美学论文集》，第441页。

89)。甲骨文和金文中还有一种字形（参看图90），郭沫若

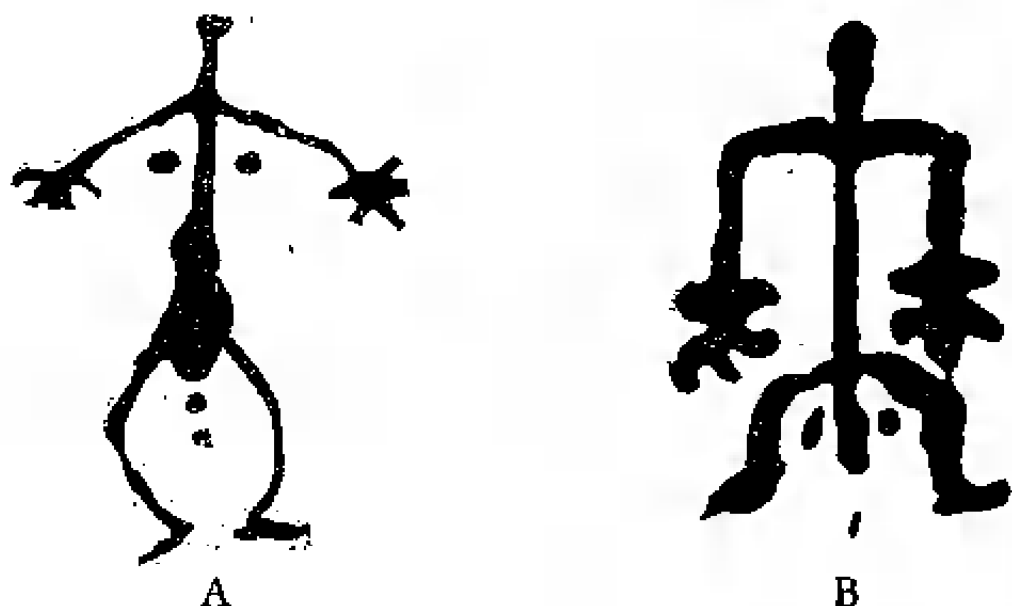


图88①

先生认为，这个字形的结构象胸次左右各有一物，实即乳房，他认为这个字是母字的古文和别构（人称育己者为母，母中有两点，《广韵》引《仓颉篇》云：“象人乳形”，甲、金文母字大抵作𡥉，象人乳形之意明白如画），“此字形与欧洲各地所出土之生殖女神象‘奶孃’（Nana）颇相类。

‘奶孃’之象均特大其乳，或以两手护其下，以为生殖崇拜之象征。余意如𡥉字形之雕象，将来必有发现于中国之一日”。②值得庆幸的是，本世纪七十年代末期，考古工作者在辽宁红山文化大型祭坛、女神庙和积石冢群遗址的发现，已经实现了郭氏的预言，从而为这类文字图象找到了可资相互参证

① 摹自盗山林：《中国草原岩画与古代游牧民的生命意识》，载《美术史论》1992年第2期。

② 郭沫若：《释祖妣》，载《郭沫若全集》考古编第一卷，第46—47页，科学出版社1982年版。

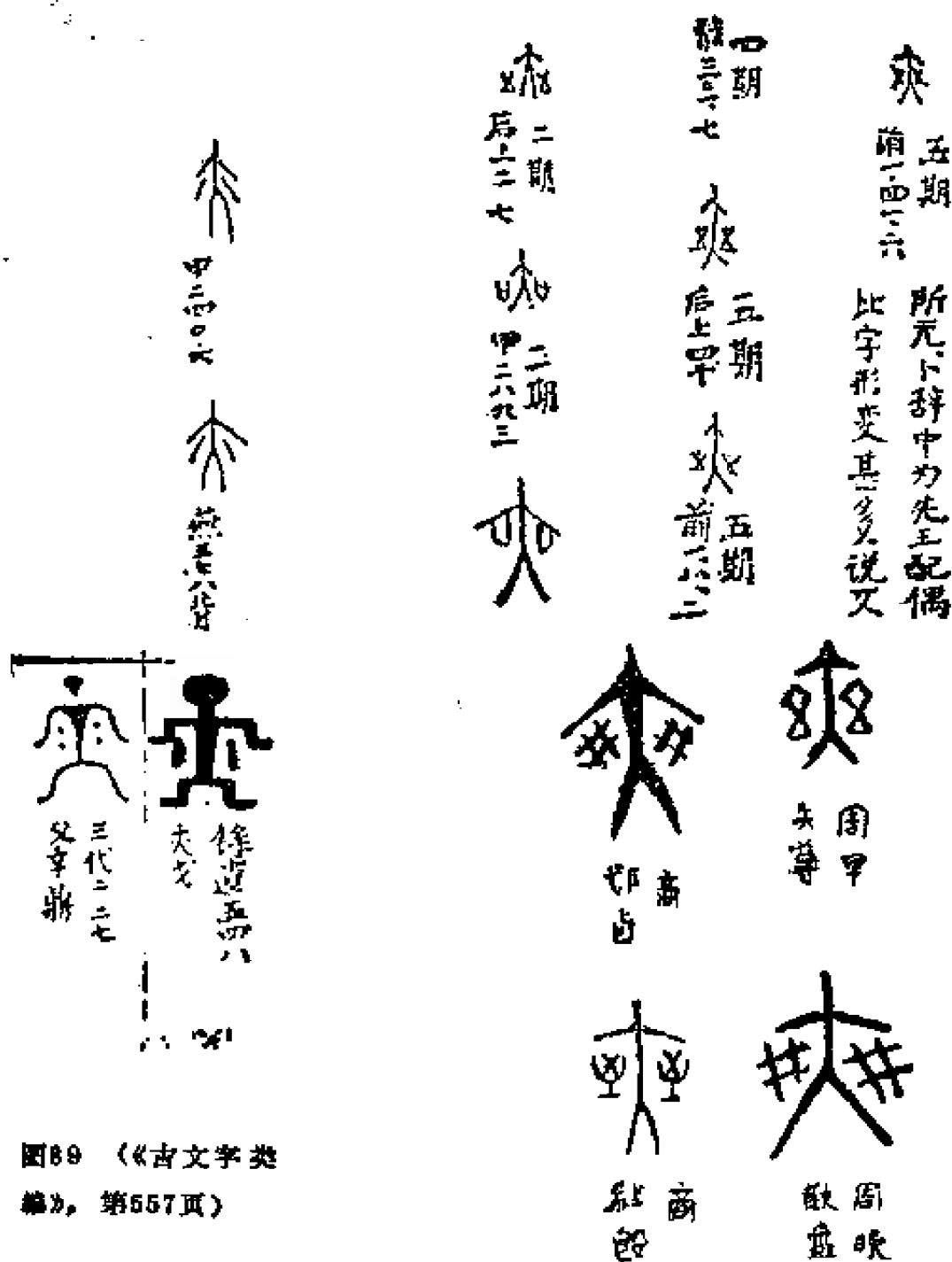


图89 《古文字类编》，第557页)

图90 《古文字类编》，第31页)

与比较的实物材料。

原始人是从生育来认识人并且从生殖器官来辨别人的，因此对男人女人的称呼或者说美称最早也是对男女性器官的

称呼。如“后”是古代史籍中记载最早的君称，象征着最高的权威，尽管它一度曾作为男性君王的象征，但它的最初含义是指女性首领的权威。甲骨文、金文中的“后”、“毓”、“育”三字字形皆相同（参看图91），王国维说：

“此字变体至多，从女从𠂔或从母从𠂔，象产子之形。其从𠂔者则象产子时之有水液也。从人与从母从女之意同”。郭沫若认为：

“是则后若毓必王者之称之为至古者，故其字已早为古语，而入后终至意义转变也。准此，余谓后乃母权时代女性酋长之称谓。母权时代，族中最高之主宰为母，而母氏最高之属德为毓，故以毓为王母之称。其用为先后字者，

毓育后

一期
毓游五

二期
前二六六

四期
粹五四

四期
粹三七

一期
前三〇五

一期
后三〇二

商
毓且丁自

周早
班殷

周中
吕仲爵

周中
播盘

春秋
吴王光鑑

图91 《古文字类编》，第44页）

盖出于假借矣。”^①后来，这个字又有了表示帝王之妻的“皇后”之义，这在一定程度上仍然保留着它的原义。卜辞称先王的配偶为妻、妾、母、爽，它们的意义是相等的，所受的祀典与先王同，卜辞称先王为后，女子常常称“某母”，周人还是如此，^②这些都是以女子的性特征作称呼的铁证。和“后”字的意思相近的是甲骨文的“孕”字，象腹中有一个胎儿之状（参看图92）。甲骨文中还有一个“妨”字，经常出现在有怀孕与分娩的卜辞中，有些卜辞中以“妨”与“佳女”相对，可见，在殷人心目中，重男轻女、传宗接代的观念已经相当浓厚，这个“妨”字是殷代妇女生育男孩的专字。^③这表明殷代对妇女生产的观察已经是比较细致了。



图92 《古文字类编》，第50页）

随着人类对男性在生育中的作用的认识，


“王”又成了对男性最高权力者的称谓。甲骨文中的“王”字与“土”字形体相似，作𠩺（一期佚三八六）、𠩺（五期前五、十五、五）、𠩺（四期粹一〇二一）、𠩺（三期粹九八七）等，郭沫若在《释祖妣》中认为，“王”字与“土”字一样是代表男性生殖器官的，上面的短横是对阳具的特殊指示，“其在母权时代用毓以尊其王母者，转入父权则当以大王之雄以尊其王公。且已死之示称之为祖，则存世之示自当称之为王。……余谓土、且、王、土同系牡器之象形，在

①郭沫若：《释祖妣》，载《郭沫若全集》考古编第一卷，第48页。

②参看陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第642—643页，科学出版社1956年版。

③参看温少峰 袁嘉栋：《殷墟卜辞研究—科学技术篇》，第343—344页。

初意本尊严，并无丝毫猥亵之义。入后文物渐进则字涉于嫌，遂多方变形以为文饰”。①当“王”成为对男性最高权力者的尊称时，当“士”成为对普通男子的美称时，其作为男子性器的本义渐渐就被人们遗忘了，这正象“好”的本义是妇女产子，甲骨卜辞中的“妇好”意即英雄母亲，是对多子多孙的母亲的褒奖和尊称，后来其本义逐渐淹没，引申出女子容貌姣好之义（产后的母亲形象），后来又泛指一切美好的东西。

春秋时代的典籍还说：“国之大事，在祀与戎。”这里的“祀”字古作示，甲骨文写作（参看图93），据郭沫若考证，这是男性生殖器官倒悬之符号，“知此则可知卜辞于天神、地祇、人鬼何以皆称示，盖示之初意本即生殖神之偶像也。又凡从示之字，得此亦顿若明白如画。故宗即祀此神象之地，祀象人跪于此神象之前（引者按：从甲骨文和金文中的

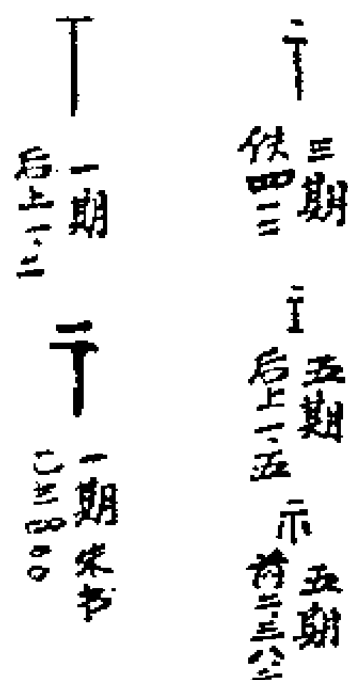






图93 《古文字类编》，第174页）

“祀”字来看，是将胎儿与男性生殖器的符号并列，这无疑是对男子性器之生殖功能的强调，参看图94），祝象跪而有所祷告（引者按：参看图95，这个字形是生殖器崇拜的绝好写照和形象记录），祭则持肉以献于神。凡此等字均卜辞所有，且多未脱图画文字之畛域，揆其意实象形文字也”。②甲骨文中的

①《郭沫若全集》考古编第一卷，第50—51页。

②同上，第42页。

 一期
 甲三三五三
 一期
 乙六八二
 一期
 京津九四六
 五期
 供五八











 周中
 天亡
 周中
 召鼎

 春秋
 秦公
 战国
 属羌钟

图94 《古文字类编》，第174页）

 一期
 前四六七
 一期
 前四六七
 二期
 前四六六
 二期
 续三六
 二期
 续三六





 周早
 禽鼎
 周早
 禽
 周早
 小孟鼎
 周中
 长由盂

图95 《古文字类编》，第175页）

“祖”字古作且（参看图96），其形状和考古工作者发现的

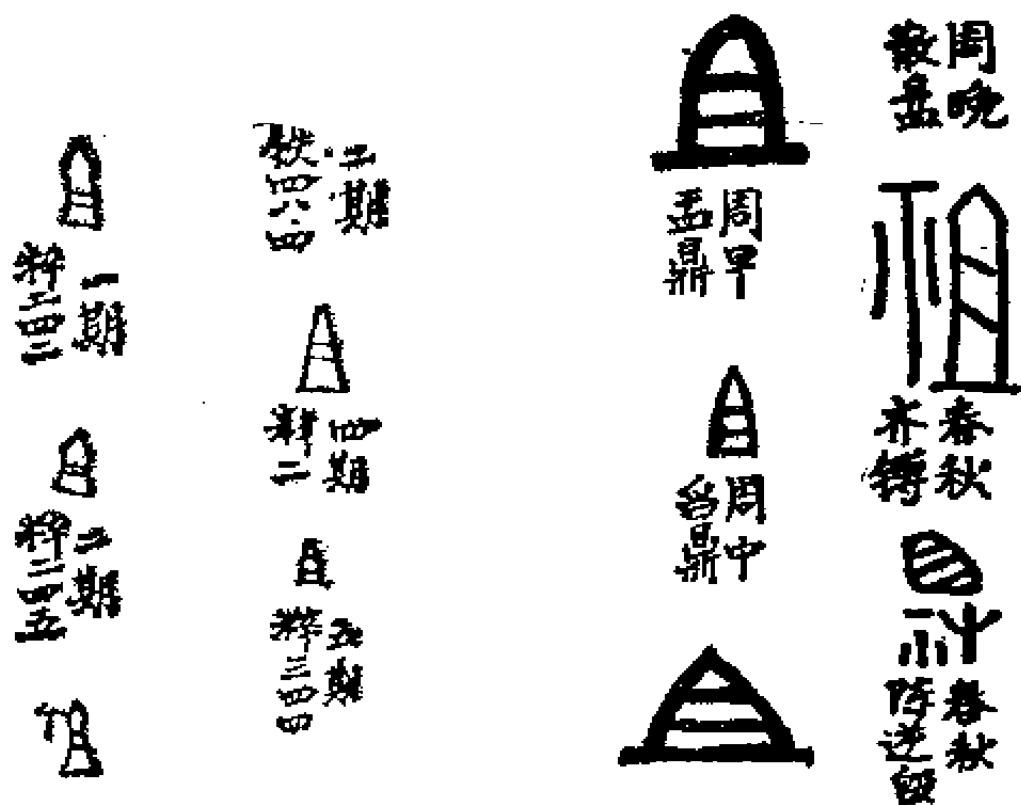


图96 (《古文字类编》，第175页)

陶祖、石祖一样，是阳具之形，对“且”的崇拜早在仰韶文化时期就已经出现了，发现陶祖、石祖或木祖的地点主要有陕西铜川市李家沟遗址、陕西华县泉护村遗址、河南浙川下王岗仰韶文化、陕西西安客省庄遗址、山西万荣县荆村遗址、河南信阳县三里店遗址、山东潍坊市鲁家口遗址、甘肃甘谷灰地儿遗址、湖北京山屈家岭遗址、广西钦州独料遗址、新疆罗布淖尔遗址等等。①郭沫若精辟地指出：“盖上古之人本知母而不知父……然此有物焉可知其为人世之初祖者，则牝牡二器是也。故生殖神之崇拜，其事儿与人类而俱来。”②祖先崇拜的最初形态是认生殖器为“祖先神”而

①宋兆麟：《原始的生育信仰》，载《史前研究》1983年创刊号。

②《郭沫若全集》考古编第一卷，第40页。

进行崇拜，《说文》言：“牡，畜父也，从牛土声”，卜辞牡字皆从土，乃牡器之象形，—这是性器象征物充当生殖神和祖先神的明证。

甲骨文的“土”字为古社字（参看图97），而

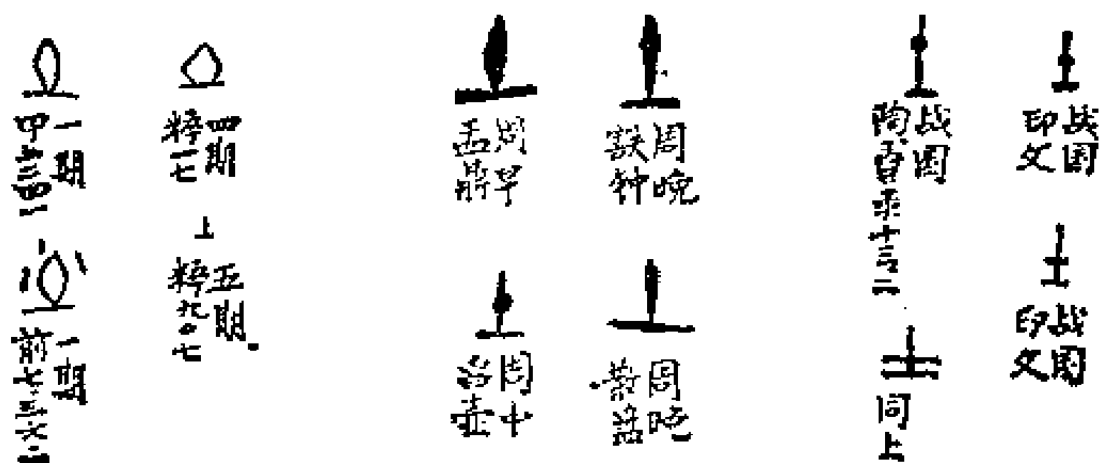


图97 《古文字类编》，第418页）

且“社”字的字形与“土”、“且”的字形相近（参看图98），“盖古人于内外皆有牝神，祀于内者为妣，祀于外者为方，犹牡之祀于内者为祖，祀于外者为土（社）也。”①《诗经·小雅·甫田》：“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女”；（郭沫若谓：士女对言，实同牡牝、祖妣，《诗经·郑风·溱洧》：“唯士与女，伊其相谑”。）《诗经·小雅·大



①《郭沫若全集》考古编第一卷，第44页。

田》：“田祖有神，秉畀炎火；”《周礼·春官·大司马》：“凡国祈年于田祖，……击土鼓，以乐田畯”，这里的“田祖”、“田畯”，通俗一点说就是大地的生殖器，实际上我们从甲骨文的“土”字和“社”字的字形结构中所看到的也正是这样。

中国
出土
玉器



图98 《古文字类编》，第174页

值得注意的是，在甲骨文和金文中，“牡”与“牝”两字无定形，牛、羊、犬、豕、马、鹿均随类赋形，而不是都从牛，在雄性动物图符上加上“上”之类的雄性生殖器符号（参看图99），在雌性动物图符上加上“下”之类的雌性生殖器符号（参看图100），这表明“上”符号已成为男性生殖器官的表示符号，“下”已成为女性生殖器官的表示符号，人们对人自身以及对动物首先是从性器官上来识别的，岩画与甲骨文、金文的图画文字对两性生殖器官的突出和强调，史前陶塑妇女像及陶祖、石祖对男女生殖器的着力刻画，都表明了这一点：即人的面部特征是无所谓的，而生殖特征和性符号则高于一切。在古汉语中，使用频率最高的字是“也”字，但这个字最初与“它”是同一个字，并不是虚词，而是一个实词，《说文》云：“它，女阴也，象形。”我们从甲骨文和金文的“它”字形体中可以看出它是女性生殖器的象形（参看图101）。“也”字在不断的重复使用中渐渐失去了它的本义，成为一个无实际意义的虚词，这正象蒙古族民间至今在表达惊喜的情感时还常用女阴的称谓作为感叹词一样——蒙语女阴的音译是“乌特格”。①

①参看傅道彬：《中国生殖崇拜文化论》，第66页，湖北人民出版社1980年版。

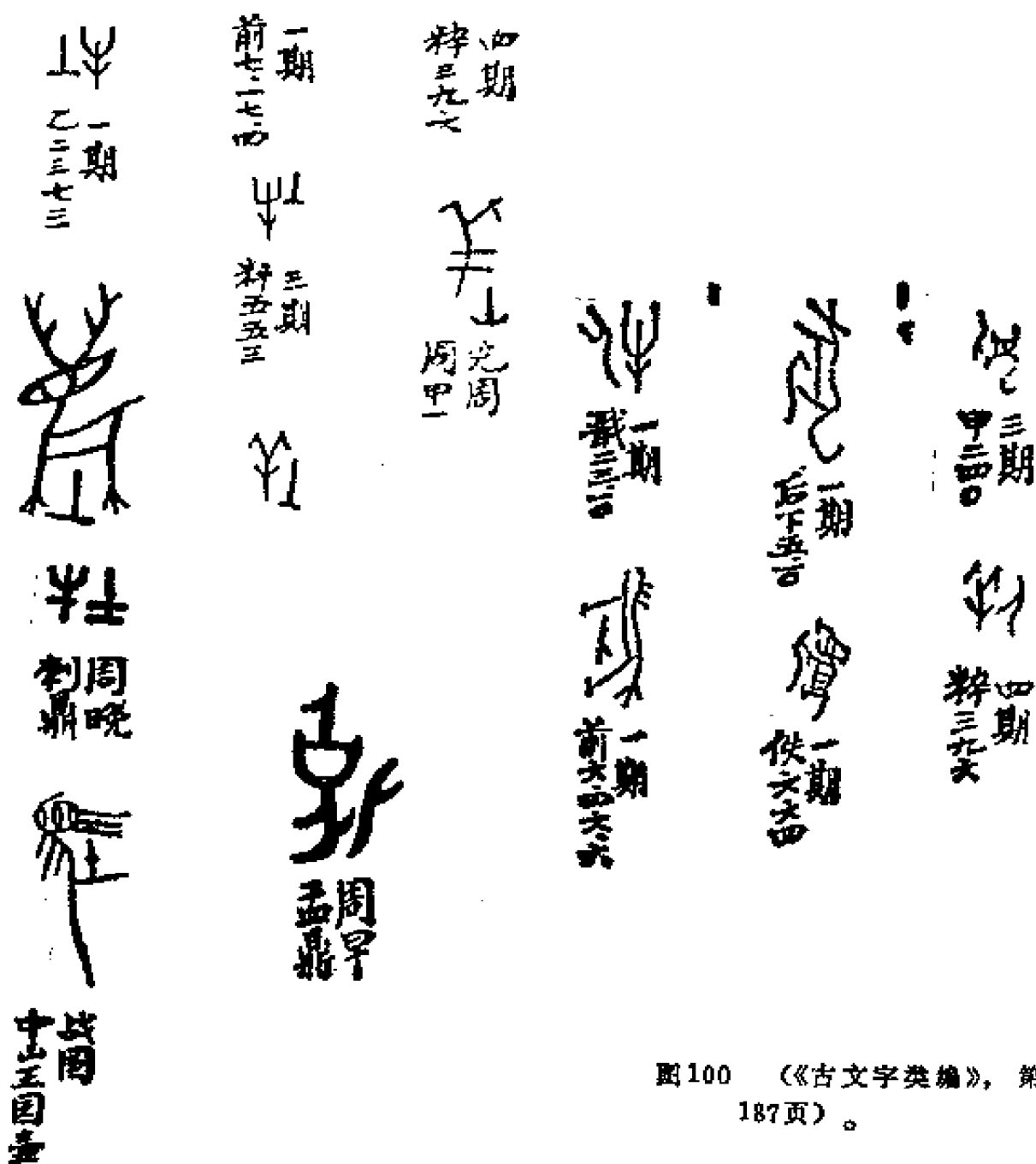


图99 《古文字类编》，第188页)

图100 《古文字类编》，第187页)。

由于甲骨文、金文中还有许多字形未能破译，随着研究视野的拓宽和参证材料（如岩画、出土文物等）的不断丰富，笔者确信，古文字中还可以找出许多生殖图象的“活化石”。国内已有学者研究了摩梭人的达巴原始符号，认为其

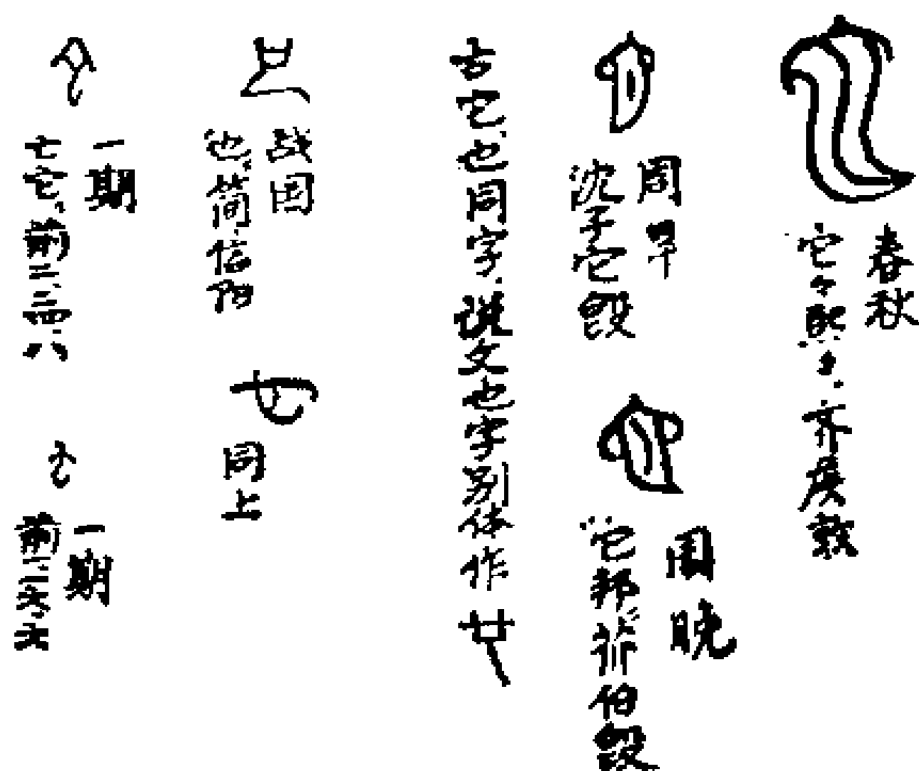


图101 《古文字类编》，第213页

中最突出和典型的是指事女性生殖器的符号，这些符号不仅具有字义，而且也具有原始宗教的吉祥义，代表吉日^①（甲骨文的“吉”字上半部分是男根之象，下半部分的口字是女阴之象，整个字形表示男女交媾，《诗经·召南·野有死麕》：“有女怀春，吉士诱之”，“吉士”即性激动的男子，后来“吉”引申为吉祥，与达巴原始符号类似），这些材料与甲骨文、金文可以相互比较和参证。

^① 参看杨学政：《摩梭人的达巴卜书及原始符号研究》，载《史前研究》1986年8、4期合刊。

第三节 生殖图象的文化含义

远古文化中存在的生殖巫术和生殖崇拜现象的实例的确是不胜枚举的，而且中外学者如周予同、卫聚贤、闻一多、郭沫若、范文澜、任继愈、赵国华以及弗雷泽、马林诺夫斯基、哈·卡纳、O·A魏勒等都作过或简或繁的探索，在这里，我们完全没有必要赘述。我们所关注的是要在前人所发现的材料中再添加上一个极为直观、极为生动也极为原始的新材料——即岩画中的生殖图象，还有甲骨文、金文中已经发现和即将发现的生殖图象；所有这些材料已足以使我们对于原始社会和人类文化史的认识发生一场深刻的变革！生殖巫术与生殖崇拜对各民族的神话、造型艺术（包括岩画、彩陶、雕塑、装饰图案等）、文字、宗教仪式乃至舞蹈、服饰和哲学都发生了深刻的影响。例如，儒家哲学主张“万物本乎天，人本乎祖”（《礼记·郊特牲》），他们以为天地是宇宙间最伟大的阴阳两性，天地之所以值得崇拜，并不在于它们是一种不可战胜的自然现象（如我们过去一贯想当然地认为的那样），而在于它们象夫妇那样化生万物，人们崇拜的是天地的生殖功能，正象儒家的祖先崇拜所崇拜的并不是已死的祖先本身，而是祖先的生殖功能一样，这是对祖先给予我们生命的英勇业绩的一种纪念，也就是《礼记·祭义》所说的：“筑为宫室，设为宗祧，以别亲疏远近，教民反古复始，不忘其所由生也。”在生殖方面，儒家将父母看成一个小天地，而将天地视为一对大父母。周予同先生精辟地指

出：“儒家的生殖哲学完全是修改原始的‘生殖器崇拜’的宗教思想而成。在先秦诸子中，最能托古改制的，最喜欢托古改制的，当推儒家为第一。在儒家未发生之前与发生之时，生殖器崇拜的思想，在民众或社会间，一定有相当的势力；儒家想推行他的教义，于是利用群众已有的幼稚思想，加以新的解释，使稍稍超脱宗教的成分而与以哲学的见地。我们只要看儒家利用《易》的卦爻，而与以哲学的伦理学的社会学的解释，即其明证。”^① 而且在儒家典籍的许多文字记载中，“我们一目了然地知道儒家是在用哲学而又文学的笔调，庄严地纯洁地描写本体的两性，歌颂本体的两性之性交，赞叹本体的两性之性交后的化育。”^② 事实上，道家的根本思想同样生发于生殖崇拜。《老子》云：“玄牝之门，是为天地根。”又云：“牝常以静胜牡，以静为下。”这显然是从色素沉着的女阴的生育功能引申出天地的起源，又从男女交合的过程引申出人生思想上的无为守柔、致虚守静。

《易传·系辞上》云：“一阴一阳之谓道”，这就点明了道家哲学的核心概念“道”与生殖崇拜思想的一脉相承关系，中国传统哲学中的阴阳二元论和太极一元论，其实都源于生殖崇拜。任继愈指出：“《易经》认为自然界也与人和动物一样，由两性（阴阳）产生的。……阳代表积极、进取、刚强、阳性等特性和具有这些特性的事物。阴代表消极、退守、柔弱、阴性这些特性和具有这些特性的事物。……万物在阴阳两势力的推动、矛盾中产生变化，变化的过程是通过交感。这一观念的形成，也可能由于男女交感产生子女的普

^{①②}周予同：《“孝”与“生殖器崇拜”》，载《古史辨》（二），第247页和第242页。

遍现象概括出来的原则。”①

无独有偶，印度古代最神圣的圣经宝典《梨俱吠陀》中的所谓“哲学赞歌”，完全来自生殖崇拜。如《无有歌》中说：

那时，既无死，也无永生；无昼与夜的迹象。风不吹拂，独一之彼自行呼吸。在它之外，没有任何别的东西。

泰初，黑暗掩于黑暗之中，所有这一些都是无法识别的洪水。为虚空所包围的有生命力者，独一之彼由于它那炽热的欲望之力而出生。

他们的绳尺横贯其中。那么，有在上者吗，又有在下者吗？那里有含种子者，那里有延伸的力量。下面是欲望，上面是满足。（季羨林先生指出：这里显然指的是男女交配。——引者注）

《生主歌》中说：

泰初之时，他变为金胎。他生为造化的独一之主。他巩固了大地和这个天界。——我们当祭之神是谁？

他赋予生命和力量，他的命令一切神都遵行，他的投影为永生和死亡——我们当祭之神是谁？

潮水腾涌时，以一切为胎子，创造出火来，他从其中出，这众神的独一无二的生命之源——我们当祭之神是谁？

《造一切者之歌》中又说：

他是我们之父，创造者，条理者，他了解一切种类和一切创造物，他是众神的命名者，其他创造物都到他这里来，询问他。

①任继愈主编《中国哲学史》第一册，第17页，人民出版社1979年版。

在天之外，在地之外，在群神、阿修罗之外，那被水作为初胎所受持的、众神也计算在内的东西是什么呢？

水受持此物作为初胎，众神在其中汇合。在未生者的肚脐中隐藏着独一之彼，所有的创造物都依托于他。

这些语句谈的是初民意识中宇宙万物的创造问题和人类自身的创造问题。然而，根据季羡林先生的考证，所谓独一之彼 = 生主 = *liṅga* = 男根，而金胎指的是子宫，金卵则是子宫的象征，二者其实是一码事。由此看来，“这些赞歌在哲学内容的掩盖下，实际上讲的却是另一套东西，它讲的是生殖崇拜。初民逐渐认识到，人们性交能生孩子，于是就把宇宙的形成也与性交联系在一起。这几首赞歌隐隐约约地、或明或暗地象征着人的性交活动，里面讲到水，讲到热，讲到爱欲 (*kāma*)，讲到种子（精子），讲到男上女下，讲到金胎，讲到潮水，等等。如果实事求是地加以解释，无一不与性交活动有关。”^①

在岩画的生殖图象中，我们可以见到各种各样的动物交媾、人畜交媾、男女交媾以及裸露生殖器官的画面，这些画面以十分显著的地位表现着动物增殖和人自身增殖的思想，它们不啻为人类由朴野走向文明历程的历史画卷，并且表明人类刚刚从动物界走出之时，在生活中最主要的斗争仍然是争取生存和再生产的斗争。在远古时代，生产力低下，生活环境恶劣，人类随时随地受到大自然、野兽、疾病、异族争战等因素的威胁，人口的出生率和成活率远远低于人口的伤

^①季羡林：《〈梨俱吠陀〉几首哲学赞歌新解》，载《北京大学学报》（哲社版）1989年第4期。

亡率，如果说食物主要可以维持生命和生存，孩子主要可以延续和繁衍种族的话，显然孩子的意义和重要性是远在食物之上的，换言之，繁育和发展人口比维持生存的食物更加迫切，这是促使远古先民在极端恶劣的环境下花费巨大的精力和众多的时间去创作岩画的主要动力。

然而，人类制作岩画时并不是思想家，会高瞻远瞩地仅仅关注于宏观的人口问题，他们对生殖问题的关注勿宁说是出于一种适者生存的求生本能，以及在智力初开之时对生殖现象的一种好奇和探索。卡纳曾写道：

人类到底在什么时候，才开始成为有思想的动物？这个问题的正确答案，已埋殁在永逝时光的迷雾中，没有办法去翻寻；但是，我们却大可以迳直断言，一旦人类开始去省察自身的时候，他本身所具有的男女性别，就一定引起他的最大的惊异。人类也许需要经过好几千年，才能够把他的性欲冲动，理想化为“恋爱”；然而，即使是对于性与生殖的神秘，已经有了很多科学常识和发现的现代文明人，在见到一个初生婴儿之时，我们所感到的神奇、玄秘的惊异，仍不减于太初时代浑浑噩噩的人类。

但是，使人惊奇诧异的，不单单是人类自己本身的产育婴儿一事而已；天地间一切有情物的作育繁生，花圃上百花万卉的绽苞吐艳，田野间满车的收获，果树上累累满枝的果实，凡此种种，都是蚩蚩的初民所无法理解的神秘。于是，随着性的眩惑发生了之后，人类便开始以惊异的心情，去根究大自然的林林总总、蠢蠢众

生；①

事实证明，人类在经历了十万多年的充分发展之后，在新石器革命即将到来之际，仍然没有意识到有生命的生理学事实。甚至在20世纪的一些原始部落民族当中，对于生育的知识仍然是极端蒙昧的。例如，直到20世纪30年代末接受基督教传教团的启蒙教育以前，所罗门群岛上的贝龙尼斯人（the Bellonese）一直认为，孩子是由其处于一定社会阶层的父亲的祖先神送来的，性交的唯一功能只能提供快感。在20世纪60年代，澳大利亚北昆士兰州（Northern Queensland）的图里河黑人（the Tully River Blacks）认为，一个妇女之所以怀孕是因为她坐在一团火上方，刚刚烤过一条由未来的父亲送给她的鱼。澳大利亚的另一个原始部落的人相信，妇女通过吃人肉就能够怀孕。特罗布里安岛民（Trobriand Islanders）虽然对动物交配的功能知道得一清二楚，但是显然不能通过比较了解人类进行相似活动的意义。在巴布亚新几内亚，华族部落（the Hua tribe）的人仍然认为一个男人通过吃负鼠（possum）就能够怀孕，并且会在分娩过程中死去。当有人向一个澳大利亚原始部落的妇女描述有关西方人生活和作父亲的事实时，她的态度是断然否认，“哼，胡说八道！”她轻蔑地说。即使那些了解父亲在生理学方面的作用的人，对于具体细节也往往不甚了了。②我们从原始巫术礼仪、原始绘画和造型艺术，原始神话、舞蹈、

①卡纳，《性崇拜》中译本，第8—9页，湖南文艺出版社1988年版。

②参看〔英〕坦娜希尔，《历史中的性》中译本，第36—37页，光明日报出版社1989年版。

文字、建筑乃至原始生物学、天文学、数学、哲学中，可以发现人类对生育的秘密曾经作过各种各样的探索，在这个过程中诞生了原始的生殖巫术与生殖崇拜，而岩画图象正是生殖巫术的工具或生殖崇拜的对象物，在这个意义上，岩画成为人类探索生殖秘密的一种手段。在对岩画与甲骨文、金文中的生殖图象作了综合的同时也是初步的考察之后，或许我们可以和赵国华先生一起得出一个结论：

我们认为，人类的文明恰恰是在生殖崇拜中诞生的。我们提出的生殖崇拜文化的理论，包括两层含义：第一，生殖崇拜是一种文化，而且是原始社会人类的主要精神文化，甚至也是上古早期人类的主要精神文化；第二，生殖崇拜是运用种种文化手段来表现的，或者说，由生殖崇拜又衍生出生殖崇拜文化，它是当今世界人类多方面灿烂文化的萌芽。^①

需要补充的是，这一结论中还应该加上生殖巫术，应该说生殖巫术与生殖崇拜共同构成了原始社会人类的主要精神文化。我们相信，随着人们对原始的生殖巫术与生殖崇拜现象的全面而深入的揭示，重写中国和世界早期文化史的那一天迟早会到来！

这仅仅是一个时间问题。

^①赵国华：《生殖崇拜文化论》，第389页，中国社会科学出版社1990年版。

第六章 跨文化视野下的 呼图壁生殖岩画

根据新疆呼图壁县康家石门子岩画的画面细节，我们直接将其称为“生殖岩画”，大概是没有问题的。正如王炳华先生所指出：“从我们接触到的资料看，这一主题的如此大型雕刻画面，在国内，是目前仅见的一幅；从世界范围看，也未见到如此宏大规模、明白清晰的有关原始社会生殖崇拜画面报告。可以毫不夸张的说，这在新疆地区已见的岩画资料中，是十分值得注意，须要特别保护的一处遗迹，具有重大的科学价值。它清楚表露的十分丰富的思想内涵，在研究原始社会史、原始思维特征、原始巫术与宗教、原始舞蹈、原始雕刻艺术及新疆古代民族史等许多学科领域，都具有不可轻估的意义。形象一点说，它是当之无愧的雕凿在天山岩壁上的、原始社会后期的一页思想文化史！因为没有后人的润色、增删，还保留着原始社会晚期当年人们的朴实、纯净，显示着他们的追求、祈祷，记录着他们野性的呼喊与欢乐，表现着他们的美学追求与艺术实践，有如摄、录相一样保留着他们当年的生动形象……这就较之任何古朴的文字，都更为明白、清楚地显露了它的思想内涵。”^① 这一大型的

^①王炳华，《呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻画》，载《昌吉岩画》（《昌吉文史资料选辑》第十二辑），1990年，第131页。

雕刻岩画，非当时拥有生殖巫术与生殖崇拜思想的原始先民不能创造出来，单从这一点来看，它为现代人仿制的可能性几乎是不存在的。正因为这个岩画点有其独特的珍贵价值，我们在讨论生殖岩画时就不能对它采取“视而不见”的漠然态度。事实上，对呼图壁生殖岩画中的某些图象的解读，必须从单一的图象或单一的文化境遇中走出，从而立足于跨文化的视野来审视其意义，反过来，这种跨文化的眼光将使呼图壁岩画中的某些图象成为上古西域与中原的文化交流以及中西文化交流的新证据。

第一节 虎的原型意象

呼图壁生殖岩画堪称自足型图象的范例，画面中的众多性器勃起的男子、性特征鲜明的女子以及男女交媾图都清楚地显示了生殖事件的演进序列：即从群体交合到子孙成群，结队而舞。然而，最能引起我们兴趣的却是画面中的动物图象，首先是位于主体画面左下方的两只老虎，一大一小，头均朝向右方，通体刻画有条斑纹，头、面部特征模糊，勃起的虎鞭，下垂的睾丸，似乎已经明确指示了虎的性别特征。在大虎的上下，隐约可见三张满弓，搭箭待发，在弓箭的后面，是伏在地上形象模糊的猎手（参看图102）。值得一提的是，虎在中国文明的象征语符中并不是一个威风凛凛的兽中之王，而是一个慈祥可亲的母亲形象。《易·乾·文言》云：“云从龙，风从虎”。顾炎武《日知录·卦爻外无别象》云：“云从龙则曰乾为龙，风从虎则曰坤为虎。”按照《说卦》的解释，“坤为地，为母，为布”，表明虎与母与地都是一种认

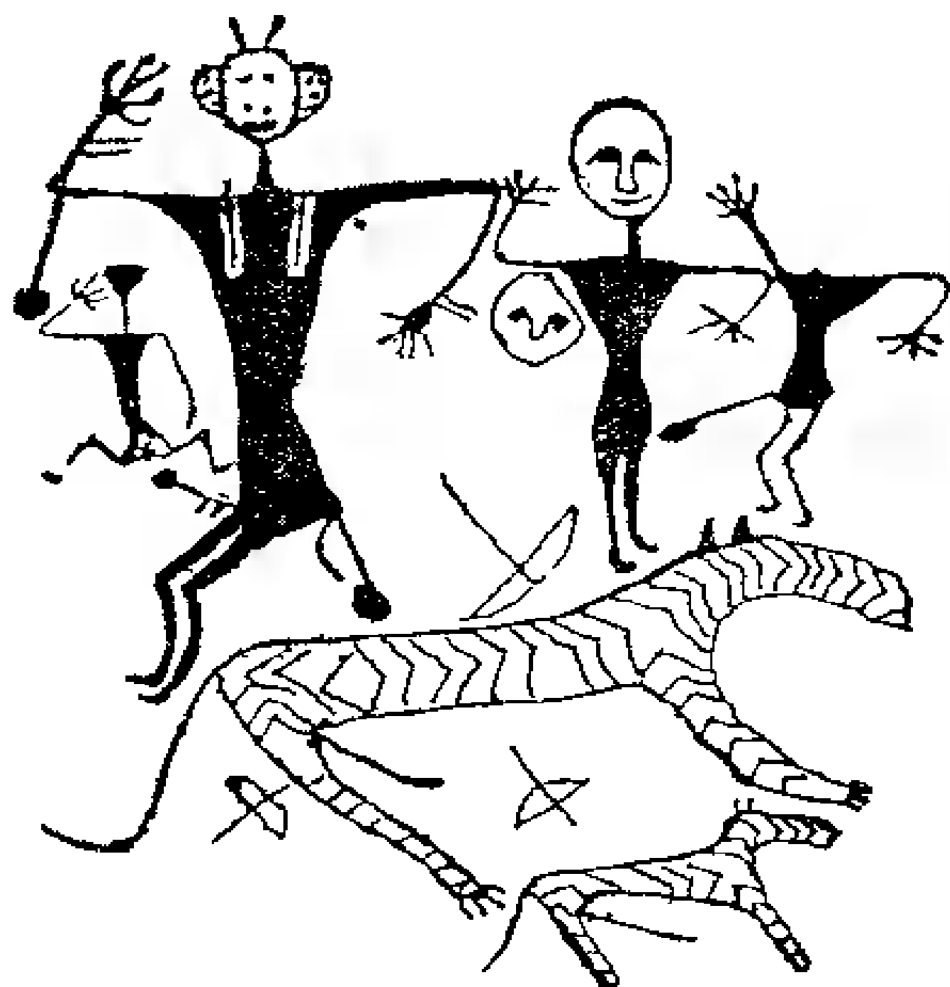


图 102

同或等同关系。在殷商青铜装饰艺术中，仅有的几件人与动物结合的青铜装饰图案，均是人与虎相结合。殷墟出土的司母戊鼎，鼎耳装饰为两虎张吻，站立相对，中间有一人头。阜阳出土的“龙虎尊”，肩部一虎双身，头下浮雕一个裸体人物，裸体人象四肢呈蛙状，阴户张开，明显看出是一个女性，按照巫术思维的逻辑，与这个女性形象的生殖力相感应和传递的虎也必为雌性无疑。

在古代传说中也有许多有关老虎母亲的记载，《左传·

宣公四年》记楚贤相尹文子就是为父母弃于云梦泽中，受母虎哺乳而存活。《齐谐记》记吴道宗母云：“晋义熙四年，东阳郡太来县吴道宗，少失父，单与母居，未有妇儿。宗贫，不在家，邻人闻其屋中碰磕之声，窥，不见其母，但有乌斑虎在其屋中。乡里惊怛，恐虎入其家食其母，便鸣鼓会人，共往救之。围室突进，不见有虎，但见其母，语如平常。”有趣的是，在山东民间艺术中仍流行着“虎孩”的剪纸艺术，胶东一带流行一种名叫“虎奶”的儿童护符性质的剪纸。最简单的一种是一虎一孩，虎作笑面，垂尾，藏爪，表现出母性的慈爱，腹下一小孩仰面吮虎的奶头。^①即使在今天，人们仍然将顽泼凶悍的女性称为“母老虎”，虽然其中褒贬的意义发生了变化，但是虎与母（女性）的联系仍然是相通的。所有这些都表明，虎在中国文化传统中是一种母性象征，其原型意象是具有旺盛繁殖力和生命力的母亲形象。

对于呼图壁生殖岩画中的老虎形象的理解，似乎不应仅仅局限于虎鞭的有无，安德烈·勒鲁伊—古朗曾经提示我们，在史前人的心目中，有些雄性动物也能够被看成是雌性的，况且考古学家已经断言，呼图壁生殖岩画不可能形成于同一个时期，“如果比较认真地观察，还可以发现，岩刻人物，有不少互相叠压，即在早期刻像的基础上，稍予处理，另行刻凿的现象，这当然更清楚的说明，这处岩刻画的完成，确实经历了一个相当长时间的历史过程。根据这一线索去分析画面，似乎也可以从刻像内容本身，探寻到早晚发展

^①参看傅道彬：《中国生殖崇拜文化论》，第168—174页，湖北人民出版社1990年版。

的轨迹”。^① 整个图象中，叠压、先后刻凿的痕迹不止一见，如勃起男根的人物，具有女性形体特点，这启发人们考虑男根是后期岩画创作者在前期人物身上增刻而成，那么，虎鞭是否有可能为后来的岩画创作者为了仪式操作的需要而增刻上去的呢？笔者认为，这种可能性是有的。按照虎在远古文化中充当母亲原型的通则，呼图壁岩画中的虎似乎没有理由是个例外；更为重要的是，虎的意义应该还原到整个画面中来理解，尤其是虎作为对马的伴生图符，不独在呼图壁生殖岩画中出现，而且在内蒙古阴山岩画中也有发现。阴山的第一幅对马的画面高0.48米，宽0.26米，凿刻在山顶一块迎南的石壁上，两马相对，首与前蹄相连，尾末相接，是一对公马，在其附近，镌一只斑纹虎，匍匐在大地上，前爪抓着一只小动物，笔法较潦草。第二幅对马图相距不远，在同一岩画区内，凿刻在大山顶的立壁上，迎北，画面高0.67米，宽0.35米，一对相向而立的公马，只是两马未相交，画的图形也粗糙，马上方又凿出一只粗笨的怪兽，离其七个画面还刻有一只斑斓大虎，形态凶猛，露着利齿，体躯的虎纹，刻得很精美。

宋耀良先生认为，阴山岩画中的这两幅对马与呼图壁岩画中的对马具有同一的文化内涵，理由有三：

1. 特指符式相似。此对马的图符具有较大的独特性，都是立马相向而对，这种图形应属特指符号，具有其内在规定的涵义，虽两地呈现，不能不认为是有联系的，纯粹偶然巧合的概率极小。

^①王炳华：《呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻画》，载《昌吉岩画》（《昌吉文史资料选辑》第十二辑），第132页，1990年。

2. 伴生图符符号相似。据说早年生活在新疆地区的塞人有崇虎的传统，虽然不能肯定呼图壁岩画一定是塞人所作，但是，从虎所处的位置以及虎与人形的关系来看，似是整个画面有机的一部分，为相伴符号。现阴山两对立马图边亦有虎图，风格上也突出了虎身之斑纹，这一方面进一步证实了虎为伴生图符；同时也不得不让人得出两地对马确有内在联系的结论，因为在中国众多岩画中，虎图是稀少的。

3. 区域性符式相似。呼图壁岩画不是孤立的，生殖崇拜仅仅是一种需要特定反映的内容，其所处的区域性岩画，还主要是动物图形，获得主要表现的符式是双角大幅度朝脊背弯曲的北山羊，在生殖崇拜的岩壁左下角有这样的图符，在脱落下的巨大岩块上，也有这类图形；在西1公里处的另一山上，有大壁面的北山羊及狩猎图形。阴山托林沟对马图周围也主要画有北山羊及狩猎图，其符式特征相似于前者，亦突出北山羊朝后弯曲的一对大角。

这三方面的相似表明，这两地岩画具有同一的文化背景，也许呼图壁附近的部属曾有一支迁徙到了阴山，或这种文化传播到了阴山北麓，“从地理的空间范畴分析，似乎这种传播与迁移的可能性很小，因为从呼图壁到阴山托林沟，两地相距至少万公里。但这种交往也不是不可能，它们在上古至少属于同一文化区——游牧狩猎文化区；而且，除了对马之外，还有一个特指符号，在托林沟正南数百公里处的贺兰山岩画中被发现，这些都表明我们一直以来低估了史前人类的活动能力，包括迁徙能力。岩画研究的展开，至少能对这种观念有所突破。”^①我们认为，宋耀良先生的推论是正

^①宋耀良，《呼图壁岩画对马图符研究》，载《文艺理论研究》1990年第5期。

确的，而且阴山岩画中两幅对马图的伴生图符——虎显然是作为雌（阴）性因素而出现的，那么，呼图壁岩画中的虎似乎也应该是一种阴性因素的显现，换言之，这里的虎与画面中的女性形象是等值的，其功能也应该是相似的。

第二节 对马图符的启示

呼图壁生殖岩画中有两组对马图案，第一组两马的头、前腿和后腿，彼此联接，形成一个封闭的图案，马长头长颈，躯体瘦长，尾垂于下，通体涂朱（参看图103A）。另一

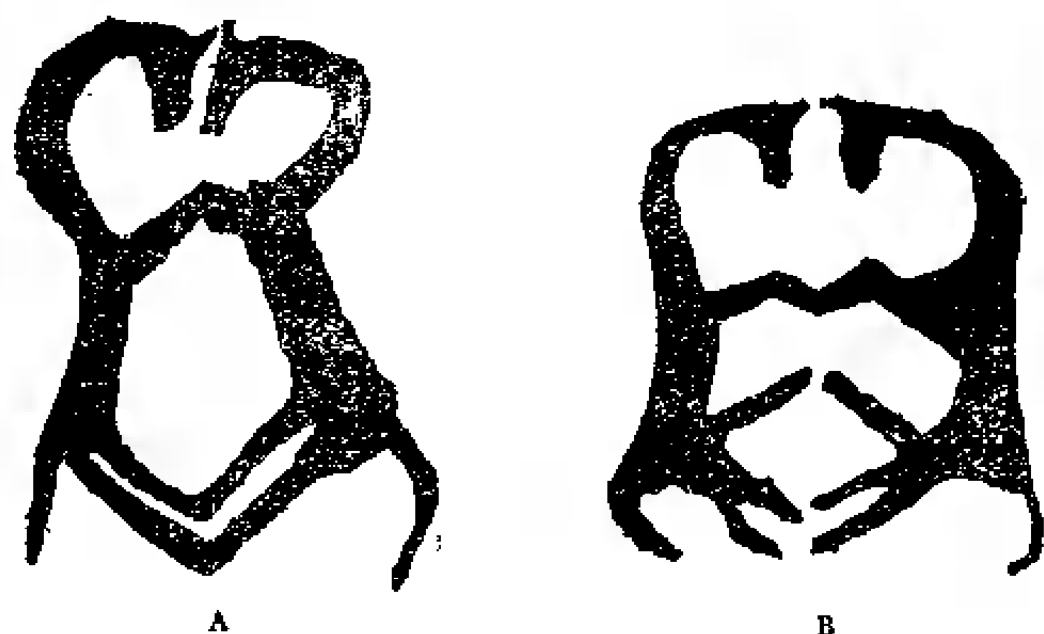


图 103

组对马，形体特征基本同前，只是突出刻画了雄性生殖器官，未涂颜色（参看图103B）。王炳华先生认为，呼图壁生殖岩画中的对马图符表现着通过马祠以求育的思想信仰。马

祖崇拜的思想，十分古老，而且遍及亚欧广大地区。在中国，《诗经·小雅·吉日》：“吉日维戊，既伯既祷。”毛亨注云：“伯，马祖也。重物慎微，将用马力，必先为之祷其祖。”《尔雅·释天》说：“既伯既祷，马祭也。”《周礼·校人》：“春祭马祖。”赵国华先生写道：“中国古代的马祭，祭拜‘马祖’实际是祭拜牡马的马势，以祈求男性具有牡马一样的生育功能。马在春天发情，所以在春天举行这种祭祀。因为人类见到的雄性动物的生殖器，牡马的最为雄壮，故祭马势。我还以为，中国古代神话中‘马’和‘龙’之所以相通，也是由于马势如蛇而发生的变异。”^①看来，“马是最常见的男性象征物”，^②《说卦》记载中国传统观念为“乾为天，为父，为良马，为老马。坤为地，为母，为子母牛”，无独有偶，法国人类学家和史前考古学家安德烈·勒鲁伊—古朗在分析了大量史前洞穴绘画之后，曾经提出洞穴中马的形象，实际上是雄性的象征，而牛的形象，则是雌性的象征，“假如勒鲁伊——古朗的解释基本正确（细节上的失误任何一种理论都难以避免），那么中国殷周之际的《周易》将与欧洲旧石器时代的艺术就在“马——牛”二元论上相遇了，这是最早的中西文化的相遇，也是在构成世界始基这样一个重要问题上的相遇……弗雷泽等人曾说过，由于全人类都是智人种，因此心理上必定存在着共同性。但是中西文化这种共同性竟然会表现在‘马——牛’二元论上，几乎是不堪设想的，因此目前只能把这种现象归纳在‘巧合’的

①赵国华：《生殖崇拜文化略论》，载《中国社会科学》1988年第1期。

②〔法〕伊·巴丹特：《男女论》中译本，第32页，湖南文艺出版社1987年版。

名义下，希望有朝一日真的能为它找到一个合理的解释。”^①这其中暗含着史前中西文化传播与交流的可能性。在完成于纪元前的印度著名史诗《罗摩衍那》中，记叙过一个十车国王通过马祠以求子的故事。故事说，十车国王无子，为求子嗣，请得道巫师进行“马祠”。于是，巫师第一年选择宝马，放之野外，第二年将其收回，这时马已受孕。在特设的祭坛上拴好孕马，施行法术，让王后绕马转圈。最后把马刺死，并且和被刺死的马在一起呆上一夜，抚摸马体，然后取出胎马在火上烤炙，闻其香气。这样的活动经过三天，穿红衣服的神灵就会授国王以牛奶粥。王后和王妃喝下牛奶粥后，果然都怀了身孕，给十车王生下了孩子。将这个故事与呼图壁岩画上九个裸女围绕对马图案舞蹈，一红体男子全神贯注的形象联系起来分析，可以看到其内在精神是完全相通的，王炳华先生敏锐地指出：“它们表现的是同一个内容，只不过九女围绕两组对马舞蹈，较之十车国王后妃三人求子的场面，似乎还要盛大。岩画应该是对当年这片土地上也曾流行过的、通过马祠可以得子的原始生命信仰的艺术反映。它和十车国王马祠得子的故事，可能是一个蓝本，也可能是主题相同、基本情节相同，但细节上有自身特色的另一个版本。”^②在内蒙古阴山长斯特罗盖、东地里哈日等处岩画中也都见到体现马祖崇拜思想的对马图案，所有这些不同的文化圈所呈现的类似或雷同使我们很难满足于仅仅将它们归之于“平行发生说”或“巧合说”，这就不能不使我们

^①朱狄：《原始文化研究》，第375页。

^②王炳华编著《新疆天山生殖崇拜岩画》，第34页，文物出版社1991年版。

旧话重提，再次说起神话学研究史上屡屡发生的“传播说”与“题材自生说”（或称“平行发生说”）所争论的问题。

第三节 关于上古中西文化交流问题

面对不同文化区域的神话和仪式在母题上出现的雷同和结构上出现的同构 (homologous)，学术界一般会作出两种解释。第一种即独立发生说，认为人类的心理无论在任何国度、任何地域都是相似的，因此相同的原因作用于人们的心灵就会产生相同的结果；另一种解释是文化传播说，这种解释着重对特定时间和特定地点所发生的文化传播现象的考察^①。在神话学研究界，平行发生说 (the theory of parallel development) 与传播说 (the theory of diffusion) 的争论由来已久，象洪水神话这类为许多民族神话共有或雷同的神话母题已经为传播说提供了有力的证据，不过，许多学者的错误在于：他们往往因为证明了传播现象的存在就否认平行发生的可能性。^②事实上，在人类文化发展史上，传播与平行发生的可能性都是存在的，持论者往往各执一端，因而有失之孟浪的地方。英国剑桥大学的丹尼尔 (Glyn Daniel) 教授在所著《最初的文明：关于文明起源的考古学研究》(The First Civilization: The Archaeology of their Origins) 一书中曾认为全世界最古老的独立发展的文明是六大文明：

^① 参看约瑟夫·坎贝尔：《神话的意象》，第72页，普林斯顿大学出版社1974年版。

^② 参看戴维·利明 (David Leeming)：《神话学》，第69—70页，纽约新闻周刊丛书，1976年版。

埃及、两河流域、印度、中国、墨西哥（包括奥尔密克文化和马雅文化）和秘鲁。前二者是有互相影响的关系的，有考古学的资料为证。印度与两河流域之间的关系也是如此。墨西哥与秘鲁在新大陆，和旧大陆远隔重洋，过去一般都认为它们的文明起源与旧大陆无关。然而，近些年来，越来越多的考古材料的对比分析表明：美洲文明远非铁板一块，哥伦布并非新大陆的第一个发现者；许多学者已经确证，美洲文明和中国文明具有渊源关系，它实际上来源于中国文明的传播，其论据、论点，不遑细论。只有中国文明的起源，向来成为传播论派和独立演化论派的交锋点。主张中国文明西来说的人认为，中国文明是把近东的两河流域成熟了的文明，整个移植过来，主张独立演进说的人则说，中国文明完全是土生土长的，没有任何外来成分；中国考古学界的泰斗夏鼐先生曾经指出：“我以为中国文明的产生，主要是由于本身的发展，但这并不排斥在发展过程中有时可能加上一些外来的影响。这些外来的影响不限于今天的中国境内各地区，还可能来自国外的。……当然，中国文明的起源问题还有许多地方仍不清楚，有待于进一层的探讨。”^①我们认为，这一观点是客观的、公正的，也是符合实际情况的。丹尼尔所说的独立发生的六大文明，实际上都不是纯粹的“老死不相往来”，而是互相有传播、影响和交流，这里仅仅是一个“量”的问题，而不是一个“质”的问题。

关于上古中西文化交流和传播，中外学者多有论述。美国神话学研究专家约瑟夫·坎贝尔曾指出，人类历史上最重

^①夏鼐，《中国文明的起源》，第100页，文物出版社1985年版。

要、范围最广的一次文化大迁移发生在大约公元前四千年的美索不达米亚 (Mesopotamia)，这里出现了最早的天文学，国王按照一种宇宙秩序和宇宙规律的观念来治理国家，两河流域的天文学概念在公元前2850年左右传播到埃及，在公元前2500年左右传播到克里特岛 (Crete) 和印度，大约在公元前1500年传至中国商朝，在公元前1200年左右传至美洲。^① 1931年，郭沫若在《甲骨文字研究·释支干》中详细比较了中国上古天文历法与巴比伦的惊人相似之处，得出结论：中国的十二辰文字本为黄道上十二恒星之符号，与巴比伦古十二宫颇相一致。十二辰始于子，与巴比伦十二宫“始于牡牛”相同。十二岁名与巴比伦之星名相符，分野制（以天象配国土）之说与巴比伦极为相近，因此可以推论，十二辰、十二岁、分野制等皆自西亚输入，时间约在公元前二千二百年以前，郭氏推测“商民族本自西北远来，来时即挟有由巴比伦所传授之星历知识，入中土后而沿用之耶？抑或商室本发源于东方，其星历知识乃由西来之商贾或牧民所输入耶？此事之证定大有待于将来之地底发掘。”^② 十三年之后，苏雪林在《屈原〈天问〉里的〈旧约·创世纪〉》中又提出战国时代巴比伦文化的输入问题，认为当时人所知有关西亚诸国的事实，比我们现代人还要清楚；后来，苏女士又在台湾出版了《昆仑之谜》和《屈原与九歌》等书，提出西亚文化两次影响中国，一次是夏朝时，一次是战国时，并且认为战国时候邹衍、公孙龙皆为域外学者，挟西亚文化来中

①约瑟夫·坎贝尔：《神话的象征》，第72—74页，普林斯顿大学出版社1974年版。

②《郭沫若全集》考古编第一卷，第284页，科学出版社1982年版。

国，先秦时的昆仑神话及屈原《九歌》等作品尽源自巴比伦神话，《山海经》则是巴比伦人所作的关于阿拉伯半岛的地理书，战国时由波斯学者携来中国，苏氏还试图证明，巴比伦宇宙山原名为Zikkurat，后二音与昆仑相近，实为昆仑山之原型。60年代，已故台湾中央研究院民族学研究所所长凌纯声先后发表了《北平的封禅文化》、《中国古代社之源流》、《秦汉时代之畴》、《中国的封禅与两河流域的昆仑文化》、《昆仑丘与西王母》等一系列论文，利用已有的中外文献和考古材料系统阐述了西亚文化对中国古代文化的影响，提出中国古代的“社”、“封禅”以及相关的坛台建筑皆源于西亚的Ziqqurats文化即昆仑文化，而与昆仑不可分割的西王母乃是苏美尔月神Si-en-nu的音译。关于西亚文化东传的时间，凌氏以为可分为四个时期：

- (1) 公元前第二十七世纪黄帝时代；
- (2) 公元前第十世纪周穆王时代；
- (3) 公元前五世纪战国时代；
- (4) 公元前第三至第二世纪秦汉时代。^①

西方学者韦尔斯(H.G.Q.Wales)在所著《神之山》一书中认为，公元前四千年发生在两河流域的宗教建筑Ziqqurats(其义为神之山)后经中亚传至东亚和南亚，形成了遍及亚洲的所谓“坛墪文化”；捷克东方学家赫罗兹尼也指出：“古代中国天文学上的概念也是在苏美尔—亚克得天文学的间接影响下发展起来的。中国人承认巴比伦大宇宙和小宇宙的学说，因为他们相信地上所发生的一切事物都不过

^①凌纯声：《中国的封禅与两河流域的昆仑文化》，台湾中央研究院《民族学研究集刊》第19期(1965年)，第1—51页。

是天上事物的反映。他们相信国家，它的构造和生命，都是在星辰中（即宇宙中）注定的，……我们甚至不能否认在公元前二千年代后发展的象形文字也受到巴比伦尼亚文字间接而遥远的影响。”^①刘复（半农）在《“帝”与“天”》一文中指出，巴比伦最古的象形文中有一个个字，其音为e-dim或e-din，其义为“天”，又有一个米字，其音为din-gir，或dim-mer，或dimer，其义为天帝或人王，如果把甲骨文和金文中的“帝”字和“天”字拿来作比较，会发现它们和巴比伦古文字颇为相象，作者据以认为“帝”、“天”二字与巴比伦古语有渊源关系。^②近来，叶舒宪先生运用原型结构分析法对中国的羿神话作了发掘和重构，在对巴比伦的《吉尔伽美什》史诗与中国的羿史诗作比较研究的同时，发现二者从表层母题到深层象征结构都非常相似，作者根据两部作品共有的一些原型意象（如宇宙山、不死药、黑暗通道与北风、石林、吐水火怪兽等）作出推论，认为羿史诗是中国上古文化同巴比伦文化交汇融合的产物，其中有些母题和意象可能是直接移植过来的（如悬圃、石林等），有些则以完全汉化的形式出现，作者还把巴比伦史诗情节东传的时间定在夏商之交或稍晚。^③意大利学者安东尼奥·阿马萨里根据《以西结书》（第16章，10·13）中的上主给新娘穿上婚服并对她说：“穿上你的亚麻布的和丝绸的服装”一句，认

①赫罗兹尼：《西亚细亚、印度和克里特上古史》中译本，第133页，三联书店1958年版。

②参看顾颉刚编著《古史辨》（二），第26页，上海古籍出版社1982年版。

③叶舒宪：《英雄与太阳——中国上古史诗的原型重构》，第九章“中国与巴比伦文化因缘”。

为“丝绸之路”在基督前500年已经开通,而且在战国时代,中国人可能已经到过中东。在对《圣经》中的中国因素作了全面分析之后,他总结道:“从中国卜辞和《圣经》叙述的事实可以看出,古代文化和文明沿国际交往的主要通道流动的情况,我认为,应该是从非洲的热带森林出发的,然后由西向东、由东向北放射,利用的不仅是沙漠商队,他们沿大西洋或者穿过欧洲到达远东中国地域和北美,而且还利用了印度洋季风通过海上进行传播,由现在的坦桑尼亚和肯尼亚到达阿拉伯地区的海岸、印度和印度支那,直至中国海,另一路则穿过太平洋上的岛屿沿太平洋暖流到达中美洲和南美洲。人类文化地理肯定应重写,应当重新注意不仅是大的社会集团的,而且是少数民族的历史发展和传统价值……。”^①

1958年,北京大学东语系教授季羨林先生在《中印文化关系史论丛》的序言里曾指出,中国和印度两国的古代天文学上都有二十八宿的理论,专就天文学来说,二十八这个数字并没有什么必然性,所以很可能是一个向另一个学习的,中国大约在公元前一千一百年以前就已经有了二十八宿的理论,由此推断,两国的文化交流到现在至少已有三千多年的历史了。在印度古代史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》里都有关于中国(脂那,梵文是Cīna)的记载,印度古代著名的法典《摩奴法典》(Manusmṛiti)第四十四颂把中国人和希腊人、塞种人并列。至于文学方面,“要想追本溯源,印度

^①参看〔意〕安东尼奥·阿马萨里,《中国古代文明——从商朝甲骨刻辞看中国史前史》中译本,第170页,第172页和第203页,社会科学文献出版社1990年版。

文学传入中国应该追到远古的时代去。那时候的所谓文学只是口头文学，还没有写成书籍。内容主要是寓言和神话。印度寓言和神话传入中国的痕迹在中国古代大诗人屈原的著作里可以找到。”^①。继而，季先生又根据《天问》中“顾兔在腹”的神话与印度上古月兔神话的暗合及其他证据，把中印交通史的上限确定在先秦时代。

约瑟夫·坎贝尔建议在研究神话与文化传播现象时要注意区分有文字的 (literate) 传统和无文字的 (non-literate) 传统^②，后者也可以称之为口头传统，笔者认为，这种区分是十分重要的，因为在文字形成之前，文化传播与交流的主渠道和主要形式是口头传播，因此，口头流传在理论上要早于文字抄袭，从传播速度、广度、难易度等方面来说，口头流传显然要胜过文字传播。值得注意的是，巴比伦与印度文化对中国上古天文学及神话（如昆仑神话）的影响，最早恐怕是采取了口头传播的形式，乃至这些外来因素到了中国本土以后，有的被中国化，有的与本土文化杂揉在一起，混然不分，因此，后来的研究者很难对这种“混合体”作出条分缕析，指出哪些是属于本土文化成分，哪些是非本土的或外来的因素，加上口头传播，随时间的流逝，真可谓“死无查证”，这就愈发增加了研究口头文化传播现象的难度。常任侠先生指出：“至于传说、寓言、民间故事等，中国与印度所流传的往往诞生于一个母体，其中面貌情节相似的不少，谁受谁的影响，已颇难考察明白。足见人民与人民间互相贡

^①季羡林，《中印文化关系史论文集》，第121页，三联书店1982年版。

^②约瑟夫·坎贝尔，《神话的意象》，第72页和第74页，普林斯顿大学出版社1974年版。

献智慧的果实，由来已久，成为血肉相连的关系。”^①考察中国上古流传颇广的鲧禹治水神话，各种异文、歧义纷呈，而禹与涂山女的“私通”，更是一个至今仍然使人费解的哑谜，事实上，大禹治水神话的真相是天帝曾派天女九尾狐（涂山女）和禹“通”于台桑，以两性交合的方式助禹治水，中国上古神话确曾有过将天女与圣王的交合用于治水和止雨、降雨的原型母题，理性时代到来之后，讳言性事，这一母题的性爱色彩与原始形态已被删去，并变形为脱去了性爱色彩的上天求女的神话母题。无独有偶，印度有一个广泛传播的鹿（独）角仙人的故事，其中心母题便是利用妓女与鹿（独）角仙人的交合来祈祷下雨，该故事在史诗《罗摩衍那》和巴利文《佛本生故事》中都有记载，从母题的内涵来看，印度与中国的神话传说确有其相似之处，^②我们相信这二者的相似不是出于巧合，而且很可能是印度古代仪式与信仰影响了中国。

象这类故事，我们可以通过对其形态和母题的相似性作比较分析，从而看出其影响、联系的痕迹，然而“思想无国界”，如果仅仅是一种思想或智慧的传播，仿佛新瓶装旧酒，我们就很难洞见这种影响或传播的存在；在这种情况下，对影响或传播现象的研究只能依赖或等待考古发掘的“硬性材料”了，这时候，离了材料之“硬件”，我们就无以谈思想的“软件”。看来，对昆仑神话的起源问题和《山海经》中的西方因素问题的研究，在相当大的程度上仍然依

^①《常任侠艺术考古论文选集》，第166—167页，文物出版社1984年版。

^②参看我的《天女与圣王：一个原型母题的跨文化研究札记》，载《中国比较文学》1992年第2期。

赖于对口头传播和无文字传统的重视与探索。

第四节 西域与塞人：关于文化交流的桥梁和中介的构想

既然上古中西文化传播与交流是有证可查的事实，那么我们同样可以说，古代西域在中西交通史上或在东西文明传播史上的重要性是不言而喻的。早在本世纪30年代初，我国西域考古的开拓者黄文弼先生在其《高昌陶集》的序言中曾断言：“吾人相信东西文化之推进，确曾经过新疆，新疆如水管，一方为水塔，一方为龙头，水塔之水，必须经过新疆，然后至龙头。故吾人欲研究东西文明之推进，非在新疆寻觅痕迹不可，此为无可怀疑之事也。”^①季羨林先生也指出：“中国同印度交通在最早的时候是由陆路进行的，这从印度早期传入中国的许多借字就可以看出来，这些字不是直接由梵文或其他印度俗语而是间接经过中亚古代语言的媒介才传到中国来的。所谓陆路主要就是现在的西北一带，特别是新疆，也就是当时的所谓西域。中国纸和造纸法一定是先由内地传到新疆，然后再由新疆传到印度的。”^②谈及文学材料，季先生认为“在中国范围内，新疆对比较文学的研究具备许多别的地区没有的条件。在古代很长的时间内，新疆是东西各国文化交流的枢纽，许多国家的文化，包括世界上几个文化发源地的文化，都在这里汇流，有名的‘丝绸之

^①黄烈编《黄文弼历史考古论集》，第109页，文物出版社1989年版。

^②季羨林，《中印文化关系史论文集》，第17页，三联书店1982年版。

路’就是通过新疆。尽管有许多古代民族今天已经不再存在，然而他们留下的文化痕迹一直到今天还到处可见。八十多年以来考古发掘工作使许多已经不存在的民族的语言、文字和文学重见天日。我觉得，这些东西就是我们今天研究比较文学的最有用的资料。”^①

今人言西域交通史，大多以张骞通西域为始，并且把开辟“丝绸之路”的头等功劳记在他的头上，实际上，将中西交通和丝绸贸易开拓者的荣誉授予张骞，是莫大的历史误会。^②从考古工作者的发现来看，在新疆托克逊的阿拉沟，近年出土了春秋战国时期的黄金饰品，至今色艺如新；在阿勒泰地区的古墓中，也曾出土过春秋战国时期内地制造的青铜小镜和丝织品；在罗布泊的古墓中，发现过海菊贝制成的饰珠，这种美丽的贝壳只出产在我国东南沿海地区，这些地下发现的瑰宝表明，早在春秋战国时期，新疆和内地的交通十分频繁。已发现的新石器时代晚期的甘肃墓葬中，多有玉片和玉绥，很可能就是来自新疆和田一带（见尹达《新石器时代》），安阳殷墟的“妇好墓”出土的玉器，经中科院地质研究所张培善同志的仪器分析，鉴定为透闪石成分，属于新疆和田（即古于阗，日本学者白鸟库吉认为，这个词在藏语中是“玉的村邑”之义）特产，与中原地带的玉石成分完全不同。^③从和田玉传入内地的时间久远来看，古称西域的

①季羡林：《新疆与比较文学的研究》，载《新疆社会科学》，1981年，创刊号。

②参看我的《上古神话与西域研究》，载《西域研究》1992年第8期。钱伯泉：《先秦时期的“丝绸之路”——〈穆天子传〉的研究》，载《新疆社会科学》1982年第8期。

③张培善：《安阳殷墟妇好墓中玉宝石的鉴定》，载《考古》1982年第2期。

新疆地区和内地的经济文化交流，早在汉代以前，就已有上千年的历史，远非张骞通西域才开其端。^①不仅如此，考古工作者曾将我国黄河流域等地出土的细石器和新疆出土的细石器进行比较和考察，发现它们的共同特征是出土大量的细长条形的石叶石器。我国学者认为，新疆发现的细石器从整体传统来看，与黄河流域的细石器有共同特征，有的石器完全雷同，可能属于同一传统；^②也有学者根据新疆新石器文化与彩陶文化的考古发掘情况断言，“远在原始社会时期，新疆和内地的居民已经有了密切的联系。”^③看来，从远古时代起，新疆就成为中西文化交流、传播的通道、桥梁，这已经是一个毋庸置疑的事实。那么，充当这种文化汇合、交融的使者和中介人又会是谁呢？

根据有关文献和考古资料，从公元前一千年左右到战国时期左右，活动在新疆北部及天山地带的古代居民，其主体是塞人。^④《汉书》称塞人经济为“随畜逐水草”，这和考古工作者通过考古资料所揭示的是一致的：塞人是一支游牧民族，畜牧业是当时社会生产的主体。正是这一支游牧民族，最有可能较早地充当了一种媒介者或“媒婆”的角色。叶舒宪先生指出，阿卡德游牧文化中的领袖人物萨尔贡（Sargon，公元前2334—公元前2279）率领他的军队征服了人类最早的城邦文明——苏美尔农业文明，建立起世界上第

① 参看殷晴：《和田玉古今谈》，载《新疆社会科学》，1981年，创刊号。

② 参看《新疆古代民族文物》，第2页，文物出版社1985年版。

③ 参看《新疆考古三十年》，第186页，新疆人民出版社1983年版。

④ 参看王炳华：《古代新疆塞人历史钩沉》，王明哲：《伊犁河流域塞人文化初探》，载《新疆社会科学》1985年第1期。

一个大帝国，其版图西起地中海中的克里特岛，东至伊朗，文化影响所及，东传至印度和中国。最典型的是有关萨尔贡出生被弃的传说真正传遍了四方，比较神话学界为这一类型的故事起了一个专名叫“弃儿型”(Exposed Child type)，并把萨尔贡出生的神话视为全世界弃儿型神话的祖型。在中国，除了羿史诗中有主人公被弃的母题之外，较早出现的是《诗经·大雅·生民》所述后稷诞生后被三弃三收的故事，与萨尔贡的传说一样：一个被弃又获救的婴儿长大后成为开国英雄。“如果要追溯周人始祖诞生传说受西亚文学影响的轨迹，那么最可能的中介人是塞人。塞人属于雅利安游牧民族中的一支，语言属东伊朗语，在远古时就经中亚和河西走廊迁徙至与周人相接近的地区，并部分地与周人部落相融合。”^①日本学者吉田敦彦在对欧亚大陆东西两端国家的神话作比较研究时，发现代表三功能的一组圣宝，连品类都十分一致，他认为，反映印欧三功能体系神话的影响之及于朝鲜半岛和日本，是活跃在欧亚大陆草原地带的伊朗语骑马游牧民的神话，通过阿尔泰语系游牧民的媒介而传播到远东地区的。克尔特人和日尔曼人在较长时期内，一直和草原地带的伊朗语游牧民族保持接触、交往，以种种形式相互影响。^②我们以为，这一联结欧亚大陆的东端（朝鲜、日本）与西端（日尔曼、克尔特）的操伊朗语的游牧民族很可能也是塞人。

^①参看叶舒宪，《英雄与太阳——中国上古史诗的原型重构》，第236—238页，上海社会科学院出版社1991年版。

^②参看《民间文学理论译丛》第一集，第170页，中国民间文艺出版社1986年版。

对于古代民族，尤其是远古时代的游牧民族的迁徙能力与变动情况，我们向来是容易低估的。由于游牧民族的部落在广大地区内迁徙无定，它们的部落联盟出现得突然，消失得也突然；它们侵犯、袭击比较爱好和平的邻居，而它们本身往往会在无休无尽的军事冒险和军事征服中已成为强弩之末，它们终于定居下来，消融在被征服的定居人民中间，因此，流动的游牧民族的物质文化总是低一些，其文化发展受到局限。^① 它们隐现无常、变动不居，因而在后人来说，其来踪去影尤难寻绎；它们较少文字记载的历史，因而，对它们的活动只能流于一种假想和猜测，如柴尔德曾写道：“在那些经过好好探索过的大河流域之边远处，可能有一些民族，已经具备有因控制了马而得到保证的行动能力。这些假定的民族，可能就是把思想和发明传播得很远的人；如果牛车和驴子是当时所有最快的运输工具，则其传播的速度，且简直会意想不到。另外还有一个可能，必须要记住：那就是骆驼或单峰骆驼可能在公元前3000年之前就已经养驯了。但是，有了骆驼，沙漠就不再是往来的障碍了；而且，和海一样，倒成了那些人口中心之间的一些连结物。”^② 言辞之间仍然少不了推测的语气。对于上古地理与气候之变迁、古代民族的迁徙能力与游牧民族在文化传播过程中的中介作用、中国上古神话中的西方因素等等尚需继续探索的诸问题，我们的明智选择是：宁可信其有，不可说其无。

无论呼图壁生殖岩画是否出自塞人之手，其马祖崇拜思

^①参看〔苏〕柯斯文：《原始文化史纲》中译本，第240页，人民出版社1955年版。

^②柴尔德：《远古文化史》中译本，第118页，群联出版社版。

想与印度马祠求子仪式的惊人相似，已经昭示了文化影响与传播现象的存在，而且，如果王炳华先生认为这一岩刻的主人为塞人的看法是正确的，那么它无疑又为塞人在中西文化交流中充当中介人的推测增加了新的证据。六十年前，黄文弼先生断言“吾人欲研究东西文明之推进，非在新疆寻觅痕迹不可”，我们认为，这些“痕迹”不仅包括考古发掘出来的文物，也应该包括新疆各民族的神话、史诗、民间传说和岩画等等，随着研究视野的不断拓宽和研究材料的逐渐丰富，必将带来对以汉武帝通西域为起点的传统的中西文化关系史的重新构思和对上古世界文化流变的再认识，这不仅是一个时间问题，而且也是一个方法问题。笔者确信，对上古中西交通问题的再思考要获得较大进展，西域研究要真正走向世界，跨文化和跨学科的研究方法是应该极力提倡的，换言之，即需要我们练就扎实的“国学”功夫，广泛涉猎当代文化人类学和考古学资料并且拥有一种跨文化的眼光和视野。

提出这些，愿与同道共勉。

后 记

当我写完本书的最后一个标点符号之时，心里有一种如释重负的喜悦，文字的古老魔力再一次摄住了我：一个人，从现实中消逝了很久，可是还能从一块泥书板或一卷纸草上来说话，一个人，可以用文字使他的经验永垂不朽，并把它直接传给很远以外的同时代的活人，还有那些没有出生的后代！完成这部书稿时，恰好我的孩子即将出世，他长大后会不会看这本书？这是一个无关紧要的问题。我隐隐约约地感觉到：在探索古人的生殖崇拜现象的同时，我也在有意无意地崇拜另一种东西，那就是文字。前人早已指出获得个人不朽的三条捷径：立德、立功、立言。文崇一先生干脆说，立言是知识分子的末路，前两阶层都爬不上去，只好写点文章发泄发泄，当作欲望上的满足和心理上的平衡。此话有一定道理，然而这种“说法”并不能使我满意，因为我从来不愿把文章当作“经国之大业，不朽之盛事”，更不敢梦想它们会替我换回显赫的职位和大把的钞票，“书中自有颜如玉，书中自有黄金屋”早已成为老黄历，如果写的不是畅销书，靠爬格子挣钱永远是一桩入不敷出的赔本买卖。考古学家阿克曼（J.Y. Akerman）曾言：“虽然上帝遮掩了将来，但把过去留给我们来回味和体验。这就完全可以解释一个勤于思考的人为什么要用一些闲暇去观察和澄清有关远古遗存

的问题。”然而我认为这完全解释不了我对远古文化问题的迷恋。

记得萨特六十年代写作《词语》时曾经有一种感受：他发现自己几十年的辛苦写作似乎并没有什么用，但是，既然粘上了知识分子这张皮，那就再也脱不下来了——他还要继续写作，我们这一代精神的武士宁愿贫困得只剩下精神，也不愿意穷得只剩下钱，所以才义无反顾地选择了写作这一自以为了不起的、自我感觉良好的、阿Q精神十足的而且往往也是最精神贵族的职业或爱好，大有孟子当年“道之所在，虽千万人逆之，吾往矣”的悲壮意味，如果说文字可能是人类历来所发明的最有力的麻醉剂、最强烈的兴奋剂、最厉害的迷幻药，我信！有一次，一位好友戏称我为“造字机器”，我想，造字者完全可以从他所“造”的字中汲取他所希冀的各种回报或精神营养，这是他的权力，我们无须过问，也没有必要过问。

我们不能用含金量来衡量文字的价值，也不用替它作“一字千金”的虚假承诺。我写作本书，更多地是为了给自己一个交待。十多年前，我曾把章学诚的一句座右铭抄在一个笔记本的扉页上：“不羡慕不费功夫而得来的虚名，不计较世俗庸人的褒贬，孜孜不倦几十年如一日，肯花中等智力以上的人所不愿下的功夫。”十多年来，我也正是这么做的。一滴汗水，一分收获，这本小书就算是我收获的一个小果实吧，尽管它有些早产或催熟的痕迹，但毕竟是经过认真酝酿和思考之后成形的，如果说上帝造人时没有想到让男人体会生孩子的苦痛与欢乐，那么，创作大概可以算是男人对怀孕过程的一种模拟体验。这里仍然要沿用一句古诗：“文

章千古事，得失寸心知”，此书的得失，自然是天知、地知、我知、读者知。

但愿这本小册子不会使读者过份失望！

本书的写作，曾得到海南大学文学院叶舒宪教授、新疆社会科学院编审殷晴先生、副编审仲高先生、陕西师范大学文学研究所博士许文军先生的支持和鼓励，并且承蒙新疆文物考古研究所资料室惠借资料，该书能够在较短时间内出版，与新疆美术摄影出版社编辑许建英、段离、何汉民诸先生的慧眼和鼎力相助更是分不开，在此一并致谢！

户晓辉

1993年5月10日晚记于乌鲁木齐